

Entre la voz del poeta y la voz poética

Una escucha asistida por computadora al audio literario de Eduardo Lizalde

Por Aurelio Meza

El fallecimiento de Eduardo Lizalde (1929-2022) representa una pérdida irremplazable para la poesía mexicana. A lo largo de su trayectoria literaria, desarrolló una afinidad casi inevitable con la sonoridad de su voz, ya fuera a través de sus lecturas poéticas o al discutir la ópera que tanto admiraba en sus cápsulas de Opus 94.5 FM y otras estaciones radiofónicas de la Ciudad de México. Para fortuna del patrimonio histórico y literario del país, existen numerosas grabaciones audiovisuales que permitirán a futuras generaciones experimentar con sus propios sentidos lo que significaba verlo y escucharlo recitar de viva voz. En PoéticaSonora MX le ofrecemos este homenaje póstumo desde la crítica literaria con un enfoque en la auralidad de la palabra entonada en un contexto creativo-literario.¹

Como menciono en el ensayo “El sonido de la poesía en español del siglo XX”, de próxima aparición (Meza, en prensa), los acercamientos críticos a los

¹ Por lo aural (o auralidad) se entiende el aspecto más intrínsecamente sonoro del acto de la escucha humana. Como explica Ana María Ochoa Gautier en su vital estudio sobre la imbricación entre colonialidad, conocimiento y escucha en Colombia durante el siglo XIX, las últimas décadas han atestiguado un “giro aural” (Ochoa Gautier, 2014, pág. 207) dentro de los estudios sociales y humanísticos, reflejado en un creciente interés por temas relacionados al sonido y la escucha, y, por ende, un incremento en los estudios al respecto.

aspectos sonoros o aurales de la poesía suelen emplear lugares comunes como el de la voz, el tono y hasta la musicalidad del poeta y su declamación, sin que estos términos nos ayuden a describir algún elemento rítmico, armónico o melódico del performance. Cuando se analizan con más detenimiento, estas afirmaciones parecen estar ancladas en limitaciones críticas similares a las que afectan al estudio académico de las lecturas de poesía en lengua inglesa: “sometimes informed by a rich sense of literary history but fleshed out with anecdotal examples that betray clear aesthetic-ideological preferences” (MacArthur, Miller y Zellou, 2018, pág. 4). El tema de la sonoridad de la voz, particularmente en el caso de un poeta conocido por su manera de recitar, como lo era Lizalde, resulta propenso para este tipo de sesgos críticos donde lo que se omite revela más que lo que se dice.

Busco analizar la voz de Lizalde mediante herramientas tecnológicas que no se tenían cuando se hicieron esas interpretaciones impresionistas por parte de la crítica. Esto, a la vez, arroja cuestionamientos sobre las herramientas mismas, en diálogo con Marit MacArthur, una de sus principales promotoras. También es una invitación a conceptualizar la noción de “análisis” más allá de los límites establecidos por la crítica literaria tradicional. Pese a que pareciera que en este y otros ensayos simplemente tomo versos representativos de un autor o poema, para mostrar cómo se leen esas tendencias que revelan si su forma de lectura es consistente (o hasta monótona), cada uno de estos ejemplos proviene de horas de empleo de herramientas digitales con una combinación de lectura y escucha atentas. En este contexto, “analizar” va más allá de la lectura crítica del texto independiente del mundo que lo genera (estrategia fundamental de la “deslectura” y del canon bloomianos) e implica integrar herramientas metodológicas más propias de las ciencias sociales y de las ciencias “duras”, como son la etnografía y la estadística.

Ya desde el mencionado ensayo “El sonido de la poesía...”, retomaba a los críticos de Lizalde como ejemplo de una aproximación incompleta a los aspectos aurales de la voz y la declamación. Así, por ejemplo, recuenta Eduardo Hurtado su introducción a la voz del poeta: “Hacia 1971, Lizalde coordinó un taller de poesía en la UNAM. Asistí a esas raras sesiones donde un maestro descollante recitaba con la

misma perfección a Rilke o a Gonzalo de Berceo” (Hurtado, 2000, pág. 10). Más allá de la ambigüedad en el contexto del adjetivo “descollante” (¿no sólo en el sentido de sobresaliente sino vinculado, a través de su raíz etimológica, al cuello y por extensión a la garganta?), vale la pena preguntarse cómo el acto de la recitación se considera como propio de una retórica formal sujeta a determinadas expectativas de escucha. La “misma perfección” con la que Lizalde recita a un poeta medieval y a uno modernista tiene que ver con estas expectativas que, por una parte, contribuyen a una homologación sonora en las formas establecidas de declamación y, por otra, operan en relación a una exigencia implícita y un estándar de perfección en tanto expresión ideal.

El editor y poeta, José Ángel Leyva, cuenta otra historia casi fundacional que involucra la voz de Lizalde, esta vez en Bogotá, Colombia: “‘Eduardo Lizalde es un monstruo’, exclamó el poeta colombiano Santiago Mutis cuando concluyó el recital del mexicano en Casa de Poesía Silva en el 2008. Santiago [...] había escuchado hablar de Lizalde desde sus años en México, pero nunca lo había leído; no conocía la voz física ni poética de éste” (2015, pág. 129). Las anécdotas de Hurtado y Leyva son buenos ejemplos de otra recurrencia: la confusión entre voz poética y estilo performático (voz física), igualmente común en la crítica sobre otros poetas contemporáneos a Lizalde. También evidencian la falta de un vocabulario adecuado para explicar los aspectos aurales de su particular forma de leer poesía en voz alta.

En el contexto de un homenaje a Lizalde, Jaime Moreno Villareal apeló a la pasión de éste por el canto para definir una de las principales características de su estilo, “la modulación de la voz cantante que está tanto en su poesía como en su elocución, y no se diga en su extraordinario amor por la ópera [...] y se realiza, si no en el ejercicio del *bel canto*, sí en el de la versificación y en el de la pronunciación” (Moreno Villareal, 2000, pág. 256). Antes de dedicarse a la filosofía, Lizalde estudió formalmente ópera, una pasión que impregnó su carrera artística y literaria, aunque nunca haya cantado de manera profesional (Lizalde, 2007; 2019). Desde la década de los noventa condujo un programa radiofónico sobre ópera junto con José de la Colina en el Instituto Mexicano de la Radio. Para Moreno Villareal, el canto es “esa extensión de la voz que vibra y armoniza en la cabeza, en la caja torácica y en

el aparato vocal de los oyentes –si es verdad que leer poesía es oír-la–” (2000, pág. 256). Dicho canto-poema se sustenta en la “voz de bajo barítono” de Lizalde, que “logra siempre unidad de tono y ritmo, siempre dura en el oído” (2000, pág. 256), afirmación que no desarrolla ni explica con mayor profundidad. Debido al inconfundible atractivo de la voz y del estilo performático de Lizalde con respecto a otros autores que recitan con una educación similar, sus críticos parecen obligados a hablar de este aspecto aunque sea de forma anecdótica, usualmente con base en terminología inexacta. Incluso los argumentos más elaborados, como la afirmación de Moreno Villareal sobre un “canto” que mantiene el tono y el ritmo equilibrados, suenan impresionistas y son en cualquier caso insuficientes. Si bien es cierto que Lizalde no utiliza las técnicas del *bel canto* para su estilo performático, no queda claro cómo es que evoca el canto de cualquier otra manera. La confusión entre la voz poética y la voz de poeta puede ser responsable de esta aproximación crítica.

Para estudiar la voz de Lizalde desde una perspectiva más atenta al sonido y la auralidad, un centenar de grabaciones en audio de su autoría fueron analizadas por computadora junto con las de otros cinco autores vitales para la poesía mexicana del siglo XX: Rosario Castellanos, Octavio Paz, Elsa Cross, Jaime Sabines y Coral Bracho, para un total de casi 500 grabaciones.² Para su análisis se utilizaron los programas Gentle y Drift, desarrollados en la Universidad de California en Davis por Marit MacArthur y su equipo, y World, desarrollado por Masanori Norise en Japón. Esta investigación, ampliamente documentada en “El sonido de la poesía...”, discute la importancia de una aproximación a la auralidad en la poesía y el arte sonoros desde los archivos y las colecciones de audio existentes que se han editado a partir de la segunda mitad del siglo XX a la fecha, con un énfasis en el estado de la cuestión en la crítica literaria mexicana a partir de las prácticas de lectura en voz alta. Luego de un breve repaso histórico a las colecciones de donde provienen las

² Casi todos los discos utilizados en la presente investigación se encuentran disponibles en el portal virtual *Voces que dejan huella*, curado por Eduardo Ortiz, a quien agradecemos la donación a PoéticaSonora MX de los archivos en MP3 de esta parte de su colección de audio literario con fines de estudio y de acercamiento crítico, a manera de compilación representativa de ciertas prácticas poético-sonoras en México. Otra referencia de gran importancia durante nuestro estudio de campo fue *Palabra Virtual*, sitio web fundado y dirigido por Blanca Orozco de Mateos.

grabaciones, dicho ensayo plantea algunos de los retos metodológicos que implica su análisis. Mientras que ahí me concentro en grabaciones de tres poemas representativos de Paz, Sabines y Bracho, respectivamente, en el presente texto mostraré algunos resultados para la obra más conocida de Lizalde: “El tigre”, segundo poema del libro *El tigre en la casa* (1970). Si bien *Cada cosa es Babel* (1966) ya anunciaba un giro estilístico y de contenido en sus más de quince años de trayectoria poética, “El tigre” y el libro donde aparece son la primera obra “insignia” de su época posterior al poeticismo, movimiento que cofundó junto con Enrique González Rojo Arthur y Marco Antonio Montes de Oca, cuyas desventuras recoge en *Autobiografía de un fracaso: el poeticismo* (Lizalde, 2001, págs. 13-20). Pese a llevar varios años escribiendo poesía, fue hasta la aparición de *El tigre en la casa* que su autor se posicionó dentro del *mainstream* literario de la época, lo cual implicaba la posibilidad de publicación en la única colección de formato audio en ese momento, *Voz Viva de México* de la UNAM. Así pues, la aceptación de su estilo recitativo va de la mano de su reconocimiento casi unánime como autor “de prestigio”, si bien al parecer el mero estilo, sin una obra legitimada por sus pares en la estructura gremial mexicana, no resulta suficiente como para considerarlo un buen poeta.

El planteamiento de partida para esta investigación es que la información obtenida por metodologías cuantitativas como las utilizadas en este estudio contribuye a un mejor entendimiento no sólo de los patrones hallados en un conjunto de grabaciones (escucha distante) sino también del contenido específico de una grabación en particular (escucha atenta). Como en el ensayo que lo precede, aquí utilizaremos tres de las diecisiete medidas prosódicas consideradas por estos

programas de computadora: tono promedio, tesitura y conteo de pausas.³ La intención es nuevamente invitar y allanar el camino a exploraciones que se enfoquen en autores y obras en particular para utilizar todas las capacidades analíticas que estos programas computacionales ofrecen.

El primer disco con grabaciones de Lizalde vio la luz cuatro años después de que se publicara *El tigre en la casa* (Lizalde, 1974). Desde el cambio de siglo, las grabaciones disponibles aumentaron considerablemente (Lizalde, 2001; 2002; 2007; 2010). Queda claro que la circulación de estos discos está directamente relacionada con su legitimación como poeta, pero también se debe en gran medida a su reputación como declamador, lo que explica, a su vez, que fuera invitado por el Fondo de Cultura Económica (FCE) a leer los poemas mayores de Manuel José Othón para su colección de audio literario *Entre voces* (Othón, 2000).

Puede que no haya un poema de Lizalde más conocido que “El tigre”. Su propio autor lo reconoció en varias ocasiones y solía ser el primer tema en sus grabaciones de audio. Para el presente ensayo hemos seleccionado cinco versiones diferentes (dos publicadas por *Voz Viva*, dos por *Entre voces* y una por *DescargaCultura UNAM*):⁴ *Voz del autor* (1971), *Lectura de tres décadas* (2001), *Poemas* (2002), *Eduardo Lizalde, poeta* (2007) y *En voz de Eduardo Lizalde* (2010). Para una escucha distante de su obra, con la ayuda de World hemos analizado estas colecciones, salvo algunos poemas de la segunda versión de *Entre voces*, que forma

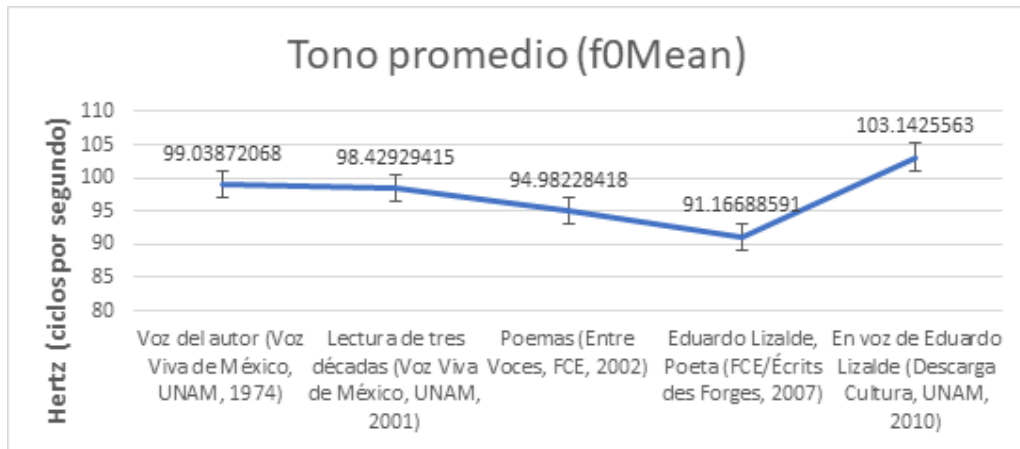
³ Las primeras doce medidas (tasa de conversación, tono promedio, tesitura —o rango de tono—, velocidad de tono, aceleración de tono, entropía de tono, conteo de pausas, duración promedio de las pausas, tasa promedio de pausas, complejidad rítmica de las pausas, complejidad rítmica de las sílabas y complejidad rítmica de las frases) son brevemente explicadas en MacArthur, Miller y Zellou, 2018, págs. 29-33. Las cinco medidas restantes son el ciclo de operación de pausas, dinamismo, rango de intensidad, velocidad de intensidad y aceleración de intensidad. Todas se encuentran documentadas en el sitio web de Drift 4. Para este ensayo nos concentramos en el tono promedio, la tesitura y el conteo de pausas por considerar estos valores como los más básicos o “en bruto” con respecto a la variación de la voz en un performance poético.

⁴ *DescargaCultura UNAM* no se trata propiamente de una serie, como en los casos de *Voz viva* y *Entre voces*, sino de un departamento administrativo y un sitio web de la UNAM que se encuentra en operación desde 2009 y que en fechas más recientes ha pasado a tomar cargo de *Voz Viva*, anteriormente un departamento bajo control directo de la Coordinación de Difusión Cultural universitaria.

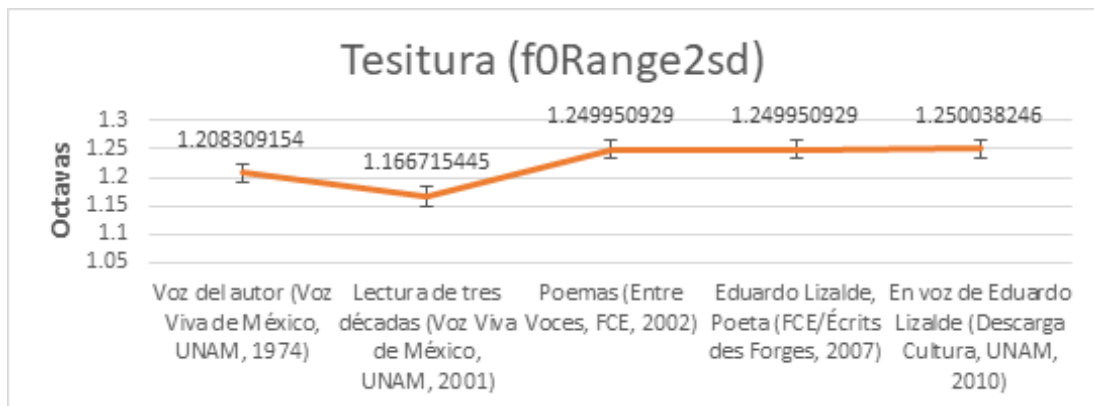
parte de un video documental coproducido por FCE y la editorial quebequense *Écrits des Forges* (Lizalde, 2007), así como los de *DescargaCultura UNAM*, debido sobre todo a la presencia de acompañamientos musicales difícilmente editables en ambas versiones. Se antoja necesario idear mecanismos de reconocimiento sonoro donde, a pesar del acompañamiento musical, se pueda continuar con el análisis vocal.

En su conjunto, estas grabaciones develan una forma recurrente de interpretar, con la típica tesitura descendente que se observa en el encantamiento monótono, término con el que MacArthur definió el estilo recitativo conocido popularmente como “voz de poeta”, (2016, pág. 44), si bien el estilo de Lizalde no encaja al pie de la letra en esta definición. Según las clasificaciones propuestas por MacArthur, Miller y Zellou en “Beyond Poet Voice” (2018, pág. 29), lo que podemos denominar la *vocal persona* (Tagg, 2013) de Lizalde sería clasificable como “formal-expresiva-dramática”, en la cual se observa un sentimiento de ceremoniosidad y deferencia en el ejercicio de la recitación. Todo esto coincide inicialmente con las percepciones intuitivas antes señaladas de recitación, perfección, pronunciación, versificación, ceremoniosidad, dramatización formal-expresiva y aun de monstruosidad. Su estilo evoca una escuela performática tradicional que aún hoy en día se enseña en las escuelas de educación básica de México, conocida como “declamación”, y muy presente en antologías poéticas de profundo arraigo en el gran público, como *Declamador sin maestro*, que ha circulado durante décadas —quizás más de un siglo— y actualmente es publicada por Editores Mexicanos Unidos. Así, como se verá, lo más sorprendente en la forma de declamación de Lizalde en estas grabaciones que abarcan casi cuatro décadas es que no se registran cambios realmente significativos en las medidas básicas de su voz con el paso de los años.⁵

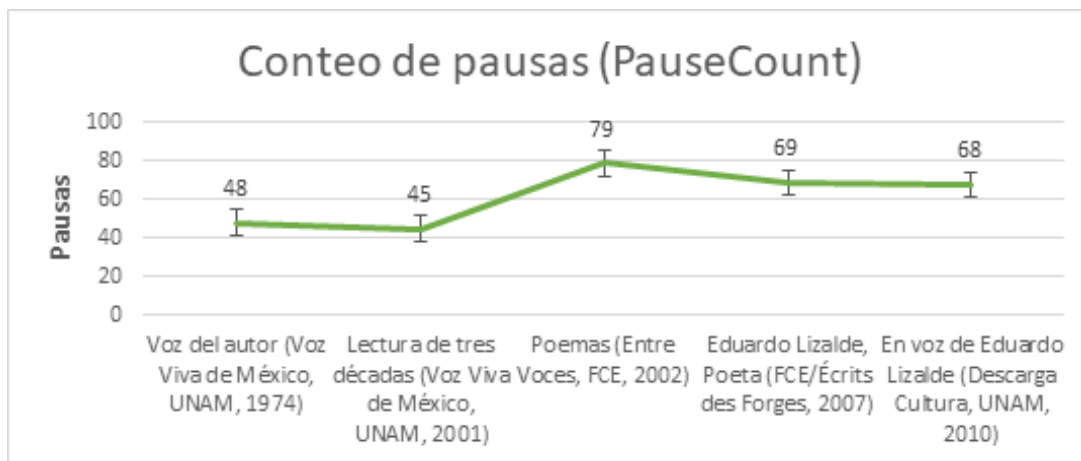
⁵ En el conjunto de datos considerado para esta investigación (alrededor de un centenar de grabaciones de audio de Lizalde provenientes de las cinco producciones discográficas o audiovisuales citadas en las gráficas 1 a 3), su tono de voz oscila entre los 81 y los 115 Hz. En términos generales, estos valores no varían significativamente con el paso del tiempo. Un muestreo más amplio sería necesario para confirmar, pero este hallazgo va en contracorriente con la tendencia del tono masculino a aumentar con la edad (ver MacArthur, 2019).



Gráfica 1. Tono promedio de la voz de Eduardo Lizalde, medido en Hertz, en cinco grabaciones de “El tigre”.
Fuente: World.



Gráfica 2. Tesitura de la voz de Eduardo Lizalde, medida en octavas, en cinco grabaciones de “El tigre”.
Fuente: World.



Gráfica 3. Conteo de pausas en cinco grabaciones de “El tigre”, de Eduardo Lizalde. Fuente: World.

Tras un ejercicio de escucha asistida por computadora (Mustazza, 2018), o “escucha lenta” (MacArthur, 2019), no se han encontrado diferencias significativas entre las distintas versiones de “El tigre” con respecto al conjunto de medidas prosódicas de Miller y MacArthur, salvo quizás en los niveles de volumen o intensidad, debidos no solamente a las particularidades de cada interpretación sino también a la materialidad y la migración de formato de las grabaciones (lo cual no necesariamente indica que en algunos casos se trate de la misma grabación remasterizada). No hay tendencia alguna a progresiones ni degradaciones cronológicas perceptibles de una versión a otra. En la gráfica 1, sorprende que el tono sea más bajo conforme avanzan los años, siendo que por lo general para los hombres, al envejecer, el tono tiende a aumentar (MacArthur, 2019); como se dice popularmente, su voz suena más “cascada”. La tendencia a la baja, sin embargo, se revierte con creces en la grabación de *DescargaCultura* en 2010. En las medidas obtenidas para la tesis de Lizalde (gráfica 2) se observa una estabilidad casi absoluta en las grabaciones más recientes, con apenas una centésima (diferencia imperceptible para el oído humano) en la grabación de 2010 con respecto a las de la década de 2000. De nuevo es notable que el tono y la tesitura se mantengan relativamente estables con el paso de las décadas, sobre todo cuando se compara con las medidas prosódicas de otros poetas, como el estadounidense John Ashbery. En un artículo escrito para *The Paris Review*, MacArthur muestra que,

curiosamente, Ashbery lee en 2008 su poema “The Songs We Know Best” con una mayor impredecibilidad rítmica que en 1967 (es decir, con una interpretación menos monótona), si bien el tono de voz aumenta de manera perceptible de la versión más antigua a la más reciente (MacArthur, 2019). Tendencias como esta no parecen tener lugar en las interpretaciones de Lizalde a través de los años. Es inevitable de ahí pensar que la monstruosidad de la que hablaba Santiago Mutis o la “misma perfección” de Hurtado hallan eco en este tipo de particularidades.

Aunque la mayoría de las medidas derivadas del tono y la complejidad, como son el tono promedio y la tesitura, son estables en todas las versiones, las medidas relacionadas con el tiempo arrojan valores un poco más dispares, como es el caso del conteo de pausas (gráfica 3). Esto se debe, en gran medida, a la presencia de elementos parafonotextuales que preceden a la interpretación del poema, como el título del poema o del álbum, o los comentarios preliminares del autor, que aumentan el número de pausas y, por lo tanto, alteran otras medidas derivadas.

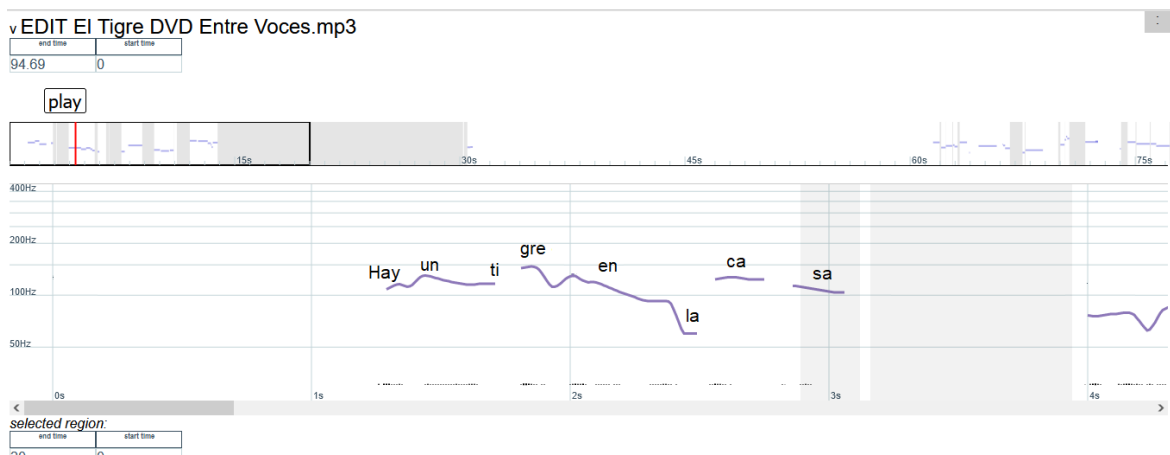
Al comparar específicamente las dos versiones de *Voz Viva* (una de 1974 y otra de 2001), tampoco se observan muchas diferencias en lo que respecta al tono promedio, la tesitura y el conteo de pausas, pese a contar con casi tres décadas de distancia entre sí. Esto pareciera indicar que Lizalde resolvía formulaicamente la habilidad técnica de la lectura de un poema: es como si su declamación fuera “demasiado perfecta” y la misma para todos los poemas, lo cual casi puede pensarse como la misma exigencia y el mismo estilo interpretativo para poemas diferentes, dispares y aun para los ajenos que llegó a leer, como los de Othón, Rilke y Berceo. Las similitudes entre ambas versiones dan fe no solamente de la consistencia del estilo recitativo de Lizalde, sino también de las grabaciones de *Voz Viva* a lo largo del tiempo, incluso cuando los equipos de grabación y el personal calificado ya no eran los mismos. Pese a que la tesitura de su voz es una de las más amplias de los seis poetas seleccionados en “El sonido de la poesía...”, dado el tono marcadamente formal que lo caracteriza, difícilmente se puede calificar a su estilo como variado o impredecible (es decir, se observa una entropía de tono consistentemente baja).

En cada versión analizada, Lizalde recita el primer verso del poema de tal manera que cada estrofa va seguida de un tono ascendente y termina con un tono descendente, aunque nunca con una tesitura tan baja como en el verso final. Las palabras en las que pone más énfasis son “tigre”, “casa” (la cual con frecuencia termina con un tono ascendente, enlazando así con el siguiente verso) y la segunda sílaba de “desgarra”. La entonación suele seguir la longitud de un verso; esto implica que ni el encabalgamiento ni la cesura son habituales, salvo en los versos cortos que se recitan como parte de otros más largos, o bien en casos como el verso 11 donde añade una pausa importante en la mayoría de las versiones después de “huele la sangre” (Lizalde, 2005, pág. 125). Pese a que la predominancia del sentido sobre el ritmo (típica de la “voz de poeta” según MacArthur) no se cumple al cien por ciento en el estilo de Lizalde, sí se observa ese patrón ascendente-descendente que ofrece una sensación de finalización para una frase o para un poema en su conjunto, componente esencial de su estilo de interpretación (ver Gráficas 4 y 5).

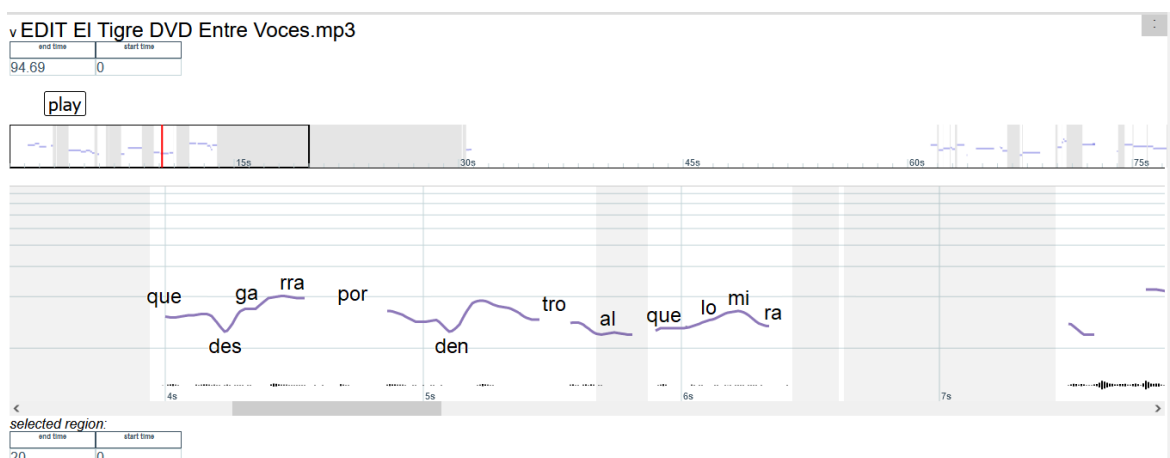
Para realizar una escucha atenta asistida por computadora con la versión 3 de Drift y Gentle, se escogió la grabación de “El tigre” incluida en el documental *Eduardo Lizalde, poeta* (2007), publicado por FCE y Écrits des Forges, particularmente los dos primeros versos: “Hay un tigre en la casa / que desgarrar por dentro al que lo mira” (Lizalde, 2005, pág. 125). En las gráficas 4 y 5 se puede observar que dichos programas experimentan dificultades para identificar las pausas (marcadas en gris), la tesitura medida en Hertz de poemas recitados en español como éste y, sobre todo, la alineación forzada de la visualización sonora con una transcripción textual del poema, performance o discurso grabado que sirve como base del análisis (*raison d'être* de Gentle). Es por ello que, tanto en este caso como en las gráficas de Coral Bracho incluidas en “El sonido de la poesía...”, la alineación del texto con las gráficas obtenidas de los audios tuvo que realizarse manualmente. Como se explica en el sitio web de su versión más reciente, Gentle “is built on top of an opensource speech recognition toolkit developed at Johns Hopkins University, Kaldi, which uses modern neural network-based acoustic modeling, trained on thousands of hours of recorded telephone conversations”

(MacArthur, Miller y Zellou, 2018, págs. 28, n. 43). Es importante subrayar que las conversaciones telefónicas que sirvieron como base de aprendizaje para el algoritmo de Kaldi se desarrollaban todas en inglés, lo cual explica la dificultad que experimenta Gentle en esta versión para forzar la alineación de textos en otros idiomas como el español. Por ello, el equipo de MacArthur ha propuesto el programa Voxit como solución “lingüísticamente agnóstica” (*language agnostic*) frente a los sesgos de Gentle-Drift identificados en esta y otras investigaciones. A la par también probaron otros programas similares, sobre todo Tandem-STRAIGHT, desarrollado por Hideki Kawahara en la Universidad de Wakayama (Japón), así como World de Masanori Morise, utilizado asimismo en la presente investigación.⁶

⁶ Es interesante que se utilice el adjetivo *agnostic* en el contexto de la descripción de estos programas en el sitio web de Drift 4, como si hubiera algo de “acto de fe”, de confianza en un “deber ser” y en lo “correcto” como herramienta de medición objetiva. Sin lugar a dudas, la búsqueda por una herramienta “lingüísticamente agnóstica” (aunque más bien debería ser agnóstica al inglés, o *English-agnostic*) se inscribe en los estudios críticos sobre algoritmos que reflejan algunos de sus estereotipos y presuposiciones. En este caso, el hecho de que el algoritmo de Lee-Ellis, medular tanto para Drift como para Voxit, fue entrenado con conversaciones en inglés, así como el que sus herramientas de análisis estén centradas en las peculiaridades fonéticas de este idioma (cuya poesía es más rítmica que silábica), las hicieron prácticamente inutilizables para lenguas con menos fricativas y también con menos vocales, como el español. La integración de las aportaciones de Tandem-STRAIGHT y World a las investigaciones de MacArthur, así como sus propuestas y las de su equipo en Voxit, tienen como objetivo paliar los sesgos mencionados del algoritmo de Lee-Ellis.



Gráfica 4. Visualización sonora del primer verso de “El tigre”, de Eduardo Lizalde, obtenida de Drift 3. La alineación textual, típicamente realizada con Gentle, no resultó exitosa en el caso de las grabaciones en español, por lo que fue realizada manualmente. Fuente: drift3.lowerquality.com.



Gráfica 5. Visualización sonora del segundo verso de “El tigre”, de Eduardo Lizalde, realizada con Drift 3. Alineación textual manualmente. Fuente: drift3.lowerquality.com.

Pese a las dificultades mencionadas, se decidió elegir los dos primeros versos del poema para mostrar cómo se representa el estilo recitativo de Lizalde y qué

información puede revelar acerca del mismo. Se constata que existe un patrón rítmico ascendente-descendente y que se puede hablar de un estilo monótono, si bien una con una tesitura mucho más amplia que en otros poetas cuya lectura es percibida más claramente como tal.⁷

Algo que resalta al comparar las gráficas 4 y 5 es el tiempo relativamente prolongado que se toma Lizalde en la enunciación no tanto de las palabras clave sino de los conectores previos o entre ellas: “*por dentro*”, “*tigre en la casa*”. Esta prolongación contribuye a enfatizar las palabras clave, las cuales suceden en espectros de voz bastante específicos. En el primer verso, “*tigre*” y “*casa*” observan una intensidad que no baja de 100 Hertz y no rebasa los 150. El segundo verso se desarrolla en un espectro más bajo, entre los 50 y los 100 Hertz; las palabras clave observan variaciones de tono significativas (alrededor de 40 Herz de diferencia entre la primera y la última sílaba de “*desgarra*” y “*dentro*”, con un rango algo menor en “*mira*” pero claramente descendente). En ambos versos, los cambios de tonalidad corresponden a las palabras clave, las cuales son parcialmente enfatizadas por las pausas y las prolongaciones en los conectores.

Las herramientas de reproducción de Drift permiten reproducir el audio desde cualquier punto hacia adelante con tan solo señalar con el cursor algún pasaje de la visualización sonora. Esto facilita la escucha atenta de fragmentos, palabras e incluso sílabas específicas con reproducción automática, aun cuando se echa de menos una función en “loop” para aislar fragmentos de manera más precisa. Es de notar que las herramientas que ofrece Gentle-Drift propician un estudio basado más en los énfasis (*stresses*) y las estructuras rítmicas, típico de la poesía en lengua inglesa, que en el conteo de sílabas que ha predominado en la poesía en español, sobre todo la de más vieja data. ¿Esta inclinación hacia los *stresses* y el ritmo es también una consecuencia del sesgo lingüístico que se observa en el algoritmo, o se trata más bien de una nueva posibilidad de estudio que se abre a los críticos literarios en español?

⁷ Véanse, por ejemplo, las gráficas de Bracho en “El sonido de la poesía...”, en las que prácticamente no se aprecian variaciones drásticas de tono.

En todo caso, esta “caja de herramientas” enfocada a la auralidad, ofrecida por las medidas prosódicas de MacArthur y Miller, aporta nuevas formas de escuchar la voz del poeta, a deshilarla de su voz poética y comprender cómo es que operan juntas en la creación de sentido. Esto es relevante en el marco de lo que MacArthur denomina “escucha lenta”:

listening repeatedly to the same recording, and making some attempt to analyze recorded voices as physical phenomena, to visualize their effects, and to analyze quantitative data about them can illuminate (there’s the hegemony of the visual for you!) what it is we have just heard. Slow listening serves as a refinement of, and sometimes a corrective to, our impressionistic perceptions; developing this technique has made me more aware of my own biases as a listener, and it has made me listen more precisely (MacArthur, 2019).

Herramientas como las de Gentle y Drift nos ayudan tanto para corroborar lo escuchado con datos factuales y comprobables como para demostrar nuevas perspectivas en las que no habíamos reparado. En el caso de Lizalde nos hizo observar que, si bien su estilo recitativo es innegablemente monótono, lo es de una manera única, con una amplia tesitura y sorprendentemente con casi la misma tonalidad desde la adultez hasta la vejez.

En esta investigación sobre la voz poética y el estilo performático de Lizalde, estos programas proporcionaron información que profundiza significativamente los estudios a la fecha sobre el tema, a la par que confirma el empleo de Lizalde de los mismos recursos recitativos para todos los poemas e incluso para todas las interpretaciones. Esta forma estable de declamación se caracterizaría como un marcador aural que fija el sentido en sus textos de una manera que el texto mismo (como lamentaba el joven Lizalde en su época poeticista) no podía lograr. Gentle, Drift y World son útiles para entender los patrones escondidos en la comparación de grabaciones relacionadas entre sí, lo cual puede significar un reto para investigadores en lenguas distintas al inglés que deben considerar la integración de

métodos y fuentes de información específicos (datos, conocimiento sobre el habla en español, etc.) de forma manual a sus recursos. En última instancia, se trata sobre todo de usar el ejemplo representativo de Lizalde para poner a prueba los programas de MacArthur y su equipo con textos poéticos en español.

Lizalde cuenta en *Autobiografía de un fracaso* que durante su juventud poeticista se obsesionó con la posible malinterpretación de sus poemas, lo cual lo llevó a tratar de determinar tipográficamente las acepciones intencionadas por el autor detrás de una palabra en particular:

la hermenéutica llevó al poeticismo a la determinación gráfica del *sentido* en cada partícula. Así, la comparación que indicaba la preposición *de* se escribía de este modo: —de—, cuando se decía, por ejemplo, “el río —de— mi cuerpo navega hacia tus mares”, ¡para que no fuera a creer algún despistado que ese *de* no implicaba metáfora, sino propiedad o procedencia! (Lizalde, 2005, pág. 33).

Si bien pronto abandonó este sistema para cifrar (y fijar) una palabra, la declamación parece haber resultado para Lizalde una estrategia incluso más efectiva para fijar los sentidos que él buscaba ofrecer a su obra sin acudir a signos tipográficos que la acorralaran en una hoja de papel. Como dijo Charles Bernstein a propósito de Ashbery, cuando hemos escuchado a un poeta como Lizalde leer sus propios poemas, “we change our hearing and reading of their works on the page as well” (en MacArthur, 2019).

Bibliografía

Hurtado, Eduardo (2000). Las miradas del tigre. En Eduardo Lizalde, *Las huellas del tigre* (págs. 5-15). México: Ediciones del Ermitaño/CONACULTA.

Leyva, José Ángel (2015). Eduardo Lizalde: La zarpa del poeta. En Miguel Ángel Campos (Ed.), *Algo sangra: aproximaciones críticas a Eduardo Lizalde* (págs. 129-137). México: Ediciones Sin Nombre/Seminario de Cultura Mexicana.

Lizalde, Eduardo (1974). *De voz del autor*. México: UNAM, col. Voz viva de México.

----- (2001). *Lectura de tres décadas*. México: UNAM, col. Voz viva de México.

----- (2002). *Poemas*. México: FCE, col. Entre voces.

----- (2005). *Nueva memoria del tigre. Poesía 1949-2000*. México: FCE.

----- (2007). *Eduardo Lizalde, poeta* (Héctor Tajonar, Director). México: FCE/ Écrits des Forges.

----- (2010). *En voz de Eduardo Lizalde*. México: UNAM, col. DescargaCultura.

----- (16 de julio de 2019). La poesía es una tarea compleja, lenta, torturante. *La santa crítica*. (R. Vargas, entrevistador) Recuperado el 7 de septiembre de 2022, de <https://lasantacritica.com/general/eduardo-lizalde-la-poesia-es-una-tarea-compleja-lenta-torturante/>

MacArthur, Marit (2016). Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies. *PMLA*, 131(1), págs. 38-63.

-----, (29 de octubre de 2019). John Ashbery's Reading Voice. *The Paris Review*. Recuperado el 18 de agosto de 2022, de <https://www.theparisreview.org/blog/2019/10/29/john-ashberys-reading-voice/>

-----, Miller, Lee y Zellou, Georgia (4 de abril de 2018). Beyond Poet Voice: Sampling the (Non-)Performance Styles of 100 American Poets. *Cultural Analytics*. doi:10.22148/16.022

Meza, Aurelio (en prensa). El sonido de la poesía en español del siglo XX: una escucha asistida por computadora a las voces de seis poetas en México. En María Ana Masera Cerutti y Susana González Aktories (Eds.), *Oralidad, sonido y archivo*. Morelia: UNAM.

Moreno Villareal, Jaime (2000). Medida de Eduardo Lizalde. En Eduardo Lizalde, *Las huellas del tigre* (págs. 253-257). México: Ediciones del Ermitaño/CONACULTA.

Mustazza, Chris (2018). Machine-aided close listening: Prosthetic synaesthesia and the 3D phonotext. *Digital Humanities Quarterly*, 12(3). Recuperado el 18 de agosto de 2022, de <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/12/3/000397/000397.html>

Ochoa Gautier, Ana María (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham/Londres: Duke University Press.

Othón, Manuel José (2000). [Interperetado por Eduardo Lizalde]. *Manuel José Othón: poemas mayores en la voz de Eduardo Lizalde*. México: FCE, col. Entre voces.

Tagg, Philip (2013). Vocal Persona. En *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*. Nueva York/Huddersfield: The Mass Media Scholars' Press.