

# CÓMO EDUCAR LA VOZ HABLADA Y CANTADA



CORREGIDA  
Y  
AUMENTADA



Contiene además: Guía de Pronunciación  
de Idiomas Extranjeros, por Claudio Lenk.

## CRISTIÁN CABALLERO

EDAMEX

El más bello y completo instrumento musical de la creación es la Voz Humana. Todos lo poseemos, pero no todos lo sabemos usar. Este libro tiene por meta enseñar a los lectores a utilizar su voz en la forma más conveniente, no sólo embelleciendo su sonido, sino dándole además claridad y potencia. Un libro dedicado a actores, cantantes, locutores, maestros, conferencistas y oradores, y en general a todos los que utilizan su voz como herramienta de trabajo. Contiene además la Guía de Pronunciación en Idiomas Extranjeros preparada por Claudio Lenk para conductores, locutores, reporteros y comentaristas de Televisa.

LOS LIBROS HACEN

HERIBERTO FRIAS 1104



LIBRES A LOS HOMBRES

MEXICO 03100

# **CÓMO EDUCAR LA VOZ HABLADA Y CANTADA**

Contiene además la  
GUÍA DE PRONUNCIACIÓN EN  
IDIOMAS EXTRANJEROS PARA  
CONDUCTORES, LOCUTORES,  
REPORTEROS Y COMENTARISTAS  
DE TELEVISIÓN Y RADIO,  
PREPARADA POR  
CLAUDIO LENK

---

**Prólogo de Luis Gimeno**

---

**CRISTIÁN CABALLERO**

Título de la obra: **CÓMO EDUCAR LA VOZ HABLADA Y CANTADA.**

Derechos Reservados © 1985, por EDAMEX (Editores Asociados Mexicanos, S.A. de C.V.) y Cristián Caballero.

**Octava edición: septiembre de 1994.**

Prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio. Se autorizan breves citas en comentarios y artículos bibliográficos, periodísticos, radiofónicos y televisivos, dando al autor el crédito correspondiente. La Guía de Pronunciación en Idiomas Extranjeros es propiedad de Claudio Lenk.

Portada: Dpto. Artístico de EDAMEX.

ISBN – 968-409-490-6

Impreso y hecho en México.  
Printed and made in Mexico.

## ÍNDICE

Prólogo de Luis Gimeno	7
Prólogo de Claudio Lenk	10
Introducción	11
Teoría del sonido	19
Teoría de la fonación	25
Respiración	41
Teoría del sonido oral	57
Impostración	63
Dicción	75
Ejercicios de dicción	85
Trabalenguas	97
Expresión	107
Los recursos de la expresión vocal hablada	155
Uso y aplicación de los recursos expresivos	167
Verso	177
Caracterización de la voz	181
La voz cantada	189
Los recursos de la expresión en el canto	199
El repertorio	235
Conclusión	242
Guía de Pronunciación en Idiomas Extranjeros. Introducción	243

Alemán	245
Francés	247
Inglés	250
Italiano	255
Otros Idiomas	258

## PRÓLOGO

*Los seres humanos somos criaturas musicales, ruidosas, parlo-teantes, gritonas; no hay más que asistir a un espectáculo cualquiera, y con más evidencia a un partido de fútbol, a los toros o al boxeo, para darnos cuenta de la importancia de la voz, y de sus alcances para crear el entusiasmo, y comunicarlo a los "actores" del evento. Todos estamos de acuerdo en que el lenguaje es un medio de expresión fundamental en cualquier ocasión, y en cualquier cultura: en virtud de él trasmitimos nuestra forma de pensar y las emociones estéticas del pueblo que lo habla, pero nos olvidamos muchas veces de "la forma en que se habla". Los cantantes de ópera, por su parte, consideran diversas escuelas de emisión, fonación o impostación: la escuela alemana, la italiana, la rusa. . . Realmente la fonación, sobre todo en su aspecto idiomático, difiere según las latitudes. En China, en Vietnam, en algunas partes de Africa y de Oceanía, se conservan lenguas antiguas en las que las inflexiones tonales del habla son fundamentales para el significado de las palabras: las elevaciones o descensos, la musicalidad en la oración, son indispensables, y el cambio de entonación puede alterar el significado de la frase, y aun de la palabra.*

*Según estudios recientes en el Cercano Oriente, los símbolos*

## Prólogo

*escritos correspondientes a la palabra empezaron a aparecer hace unos diez mil años, principalmente para facilitar el comercio; pero la escritura ayudó a diferenciar la música de la palabra. El habla, puesta en papiro o arcilla, podía transmitir rápidamente mensajes sencillos, mientras que la música se encargaba de expresar sentimientos más complejos. Por otra parte, se ha demostrado plenamente que la música existió antes que el habla: reconstruyendo criaturas prehistóricas se han aportado datos precisos. Restos antiguos de esqueletos humanos muestran indicios de que el empleo de la voz para producir palabras se remonta a unos ochenta mil años, mientras los sonidos anteriores a la palabra se practicaban, quizá, hace medio millón de años. Nuestro mecanismo vocal es complicado; para emitir sonidos musicales basta el aire de los pulmones y la vibración de las cuerdas vocales, pero para producir palabras, habladas o cantadas, la boca y la lengua han de entrar en funciones. La música y el habla combinados forman el canto, que tiene el poder de transmitir sentimientos de alegría, tristeza, indignación, etc. En las liturgias rituales, el canto contribuye a elevar la participación colectiva, y demuestra las identidades nacionales.*

*Pocas cosas son de invención humana: los "descubrimientos" provienen de "deducciones"; de hecho, nuestro desarrollo proviene del análisis y conjunción de datos afines. Este es el caso del presente volumen, donde el maestro Cristián Caballero, basándose en experiencias bien fundamentadas, y por necesidad de aplicar técnicas vocales, se echó a cuestras la tarea de crear un Texto Técnico en función didáctica, para alumnos de la carrera de actor, que viniera a llenar el enorme vacío en esta materia. La técnica de la voz se desempeñaba en forma anárquica y caprichosa, con resultados a veces funestos para los estudiantes o interesados en lograr el máximo aprovechamiento de sus recursos vocales. Los logros sobrepasaron las metas previstas, y el libro superó sus bien intencionados propósitos. Durante mi gestión como Director del Instituto "Andrés Sotter", el texto, sugerido a diversas escuelas especializadas,*



## Prólogo

*fue solicitado en poco tiempo por Universidades y técnicos en la materia de toda la República; rápidamente se agotó el tiraje, pensado para uso exclusivo del Instituto y sus escuelas asociadas. En el transcurso de los años la necesidad ha acrecentado su demanda, y para mi orgullo (como primer impulsor) veo que esa iniciativa de hace diez años se realiza más plenamente en esta segunda edición que ya incluye la voz cantada. Es seguro que una vez más el trabajo de Cristián Caballero se verá premiado con el éxito rotundo que merece, para bien del más bello instrumento de la creación: la Voz Humana.*

*Mtro. Luis Gimeno.  
Director de la  
Compañía Nacional de Teatro.  
Instituto Nacional de Bellas Artes.*

## PRÓLOGO A LA PRESENTE EDICIÓN

*Mi padre, Cristián Caballero, dedicó su vida al arte desde que tengo memoria y hasta su muerte en 1986. Lo conocí bien; cómo no podría. Su compleja personalidad y la que en mí creó, permitieron muchas y variadas facetas en nuestra relación personal. Fui primero, lógico, su hijo; luego, su amigo (nos peleamos infinidad de veces). Trabajé a sus órdenes y bajo su dirección como actor radiofónico; fuimos compañeros de trabajo en la ópera y el teatro, y finalmente tuve la fortuna de dirigirlo profesionalmente en teatro, ópera y radio. Fue cuando más aprendí.*

*En innumerables ocasiones discutimos y comentamos su “Manual de Educación de la Voz Hablada y Cantada”, y, aunque básicamente está destinado para actores y cantantes, concluimos que es también inapreciable herramienta para locutores, comentaristas, conductores y reporteros de radio y televisión.*

*Poco antes de su muerte hablamos sobre la posibilidad de una nueva edición de su manual, corregida y aumentada. No tuvo tiempo de hacerla. Ahora, como un homenaje insignificante a su memoria, me atrevo a hacerla yo.*

*Quiero dejar constancia de gratitud, en primer lugar, a mi madre, por su comprensión y autorización; a esta editorial, por su labor, y a tres queridos amigos: Plácido Domingo Embil, el gran cantante internacional, y Lolita Ayala, nuestra gran comentarista de Televisa, quienes me autorizaron para utilizar sus fotografías en la portada, y, finalmente, a Justo Molachino, cuya dedicación y entusiasmo, antes y ahora, hicieron posible la existencia de este libro.*

*Claudio Lenk  
Ciudad de México, 1989*

## INTRODUCCIÓN

El espectáculo teatral, en todas sus formas y variedades, es un medio de expresión y comunicación humanas, y no de los menos importantes. Desde los más lejanos atisbos de la historia, ya encontramos existente el teatro, con más o menos desarrollo y complicación; y a lo largo del devenir de la humanidad va tomando las formas y recursos que los adelantos filosóficos, científicos y técnicos le proporcionan.

Como el lenguaje, la música, y todas las expresiones humanas, el Teatro surge de y con la convivencia, como parte integrante de la interrelación social y aún podríamos afirmar, siendo parte principal de ella. Por lo tanto, y al igual que todo medio de comunicación y expresión, el teatro necesita dos personas: el que expresa y el que escucha. En el espectáculo teatral, ambas personas son colectivas: el autor, el grupo de actores, el director y los técnicos requeridos, por una parte; por la otra el público. El "fenómeno teatral" no se produce sino cuando ambas personas colectivas participan en la experiencia en forma vivencial. Es, pues, indispensable que se establezca una íntima comunicación entre ellas. Nuestro curso de Educación de la Voz tiende, fundamentalmente, a establecer un puente que facilite esa comunicación.

## EL ACTOR Y SUS RECURSOS

La esencia del espectáculo teatral es la representación de una acción ante un grupo de espectadores. La persona que lleva a cabo esa representación, recibe el nombre de ACTOR.

Hemos de distinguir claramente la función del Actor de la del Orador y del Declamador. El Orador es una persona que va a expresar sus propias ideas hablando en primera persona, es decir, presentándose ante el público como quien es en realidad, y poniendo en juego su propia personalidad para lograr su objetivo de convencer. El Declamador va a expresar, él mismo, ideas o sentimientos que no son suyos, pero con los que trata de identificarse y a los que presta el concurso de su personalidad. El Actor, en cambio, ni expresa ideas propias ni lo hace en nombre propio: se transforma en un “personaje”, vive una vida ajena, y mediante los recursos de ese ser producto de su creación, tratará de arrastrar al público por el camino pensado por el autor de la obra que representa. En realidad, sólo el Actor **representa**, es decir, utiliza su propia imaginación y la del público, para hacer sentir a éste un mundo de ideas —pensamientos y sentimientos— que sin tener existencia objetiva y real, comporta un mensaje.<sup>1</sup>

El actor transmite ese mensaje utilizando

1.—Su VOZ.

2.—Su CUERPO.

Para que la VOZ sea un instrumento dúctil, capaz de transmitir con máxima eficacia las ideas y sentimientos contenidos en el texto, es necesario que sea

a.—**Suficiente**, en su alcance y resistencia;

b.—**Clara** en su pronunciación; y

c.—**Expresiva** en sus entonaciones, intensidades, ritmos y timbres.

Además, el actor deberá tener también un dominio total de su CUERPO, en cuanto a

- a.—**Figura**, o sea la presentación plástica del personaje que interpreta, lo cual comprende la Caracterización y el Vestuario;
- b.—**Actitud**, o sea la postura y movimiento general del personaje; y
- c.—**Gesto**, que incluye el movimiento específico del cuerpo y los miembros, que llamamos Acción, y la Expresión Facial.

El conjunto de estos elementos constituye la ACTUACIÓN, tarea específica del actor, medio de proyección expresiva que constituye la esencia del espectáculo teatral.

No siempre, sin embargo, entran estos elementos en la misma proporción ni en la misma forma para lograr una buena actuación: depende mucho del medio en que el actor se desempeñe. A grandes rasgos podemos dividir esos medios en dos casos básicos, que después subdividiremos: los medios DEFECTIVOS, y los medios INTEGRALES.

Son medios **defectivos** aquellos en los que está ausente alguno de los recursos básicos del actor: así, en la Pantomima como en el viejo Cine Mudo, la VOZ falta; y en la Radio y la Grabación Sonora (disco, cinta, o cualquier otro sistema), el CUERPO no interviene. Fácil es inferir que el recurso presente deberá hipertrofiarse para sustituir en lo posible al ausente: en la Pantomima, en la que todo es acción, ésta deberá ser sobre-expresiva para sustituir a la voz, lo cual nunca se logra del todo, como lo demuestra el hecho de que en toda vieja película muda, y en los actuales programas de espectáculos de pantomima, se encuentran siempre insertadas explicaciones escritas, o por lo menos títulos que aclaran la acción por medio de la palabra. La Radio y la Grabación Sonora presentan el caso contrario: ausente la acción, debe confiarse todo el mensaje

expresivo a la voz, la cual a su vez habrá de ampliar sus recursos para cubrir con ellos solos la plástica faltante, aprovechando a veces en forma importante el sonido no vocal (ruidos o música de fondo). Es interesante hacer observar que en este caso la sustitución resulta, aunque defectuosa, posible, lo cual hace ver claramente que el mensaje teatral se finca más en la palabra, hablada o cantada, que en la acción.

Los medios **integrales** o sea que comprenden y utilizan ambos recursos, son actualmente el Teatro, el Cinematógrafo, y la Televisión.

En el Teatro, el actor se dirige a un número relativamente grande de espectadores que forman masa, y de los cuales está alejado en el espacio. En consecuencia, tanto su voz como su cuerpo deben amplificar la expresión, de manera que hasta el más lejano de los espectadores pueda captar el más insignificante matiz de su actuación. Es, pues, imposible una "naturalidad" que copie servilmente la realidad: la "naturalidad teatral" está necesariamente llena de convenciones, que impone la naturaleza misma del medio, y que, lógicamente, van variando con las épocas. Por otra parte, las limitaciones que impone el escenario, sea en cuanto a extensión, movilidad, iluminación, etc., suponen también convenciones en cuanto a la realidad del ambiente en que la acción se desarrolla, y estas limitaciones serán evidentemente más severas que las impuestas a la palabra del actor. En consecuencia, en el Teatro el actor transmite su mensaje fundamentalmente a través de la palabra, y auxiliariamente a través del movimiento. Otro aspecto importante del teatro, es el contacto psicológico real que se establece entre público y actor. La presencia personal de ambos elementos en un mismo recinto provoca una real corriente anímica entre ellos, y es palpable la interinfluencia del uno sobre el otro, hasta el punto de que en gran parte un buen actor lo es en la medida en que "siente a su público", es decir, en la medida en que corresponde a esa influencia extraña que ejerce el ambiente sobre el actor. En proporción considerable, esa influencia obedece también al hecho de que

el público, relativamente numeroso, forma una unidad emocional, una "masa" sobre la cual influyen no sólo el autor y el actor, sino también los demás espectadores, creándose lo que Wilhelm Wundt llamaría un "alma colectiva", de la cual participan todos los presentes, por el hecho mismo de su presencia física.

Las condiciones en que trabaja el actor de Cine son muy diferentes. Si bien existe la masa del público, tal vez en mayor proporción que en el caso teatral, sin embargo no se establece ningún contacto personal entre público y actor, ya que en el Cine solamente está presente la imagen, y no la persona, del actor; y que cuando éste desarrolla su actuación, el público aún no existe, no pudiendo por lo tanto establecerse la interinfluencia arriba anotada. Por otra parte, la posibilidad de acercar la cámara al rostro, a la mano, a aquel detalle que el autor o el director consideren necesario subrayar, permite al espectador contemplar al actor como si estuviera a un paso de él, o más cerca aún: no hace falta, pues, la amplificación del gesto ni de la expresión vocal; la discreción es la regla del actor cinematográfico, puesto que cámaras y micrófonos se encargarán de dar a su palabra o a su movimiento la necesaria amplificación para hacer llegar el mensaje al público. Además, la movilidad del escenario, su ampliación o reducción constantes, posibles gracias al movimiento de la cámara, hace que la palabra pase a veces a segundo término. Sin suprimir la palabra, el mensaje del actor cinematográfico se finca, casi fundamentalmente, en la acción. Y esto produce una "naturalidad cinematográfica" que, siendo diversa de la teatral, también lo es de la real; aunque las convenciones sean distintas de las del teatro, también existen en el cine, que tampoco puede ser —fuera de su aspecto documental— un trasunto fiel de la realidad. Elemento de gran importancia en la actuación cinematográfica es la posibilidad de corrección, mediante la repetición de las "tomas". Mientras que en el teatro el actor realiza su actuación en una constante improvisación vivencial que llega al público tal como se produce espontáneamente, en el cine un error de actuación

es corregible tantas veces como haga falta, y el espectador sólo ve una buena actuación que en realidad puede haber sido meramente casual, mientras todos los errores le son escondidos.

En la actual Televisión —naturalmente, circunscribiéndonos al aspecto artístico-teatral de ella, sin ocuparnos del documental o noticioso—, con el uso del “videotape” que permite la corrección, aunque no en tan amplia escala como en el cine, el actor queda también bastante protegido contra el error de actuación; sin embargo, no se trata de una identidad con el cine. En éste, la película terminada será exhibida ante muchedumbres que, como en el teatro, y aún en mayor escala, se dejarán arrastrar colectivamente por la emoción; en TV, aunque el teleauditorio de un programa es seguramente mayor en número que el cupo del mayor salón de cine, ese teleauditorio se encuentra distribuido en pequeños grupitos informales, que desde su propia casa, familiarmente, asisten al espectáculo sin formar masa. Además, la admisión del espectáculo en la intimidad informal del hogar, le resta el aspecto “ritual” de la asistencia al teatro o al cine, a los que se concurre para consagrarse durante una, dos o más horas a la atención activa, a la participación casi, en el espectáculo; mientras que en la TV, el espectáculo se convierte normalmente en una diversión intrascendente, constantemente interrumpida no sólo por los comerciales, sino por las mil atenciones de la vida hogareña. El actor deberá, en consecuencia, adoptar una actitud suficientemente familiar para estar a tono con esos pequeños grupos de auditorio informal. Por otra parte, la movilidad de las cámaras, como en el cine, obliga a la discreción, pero la acción no será tan preponderante en TV como en el cine, lo cual supone una mayor atención que en éste, a la palabra.

En conclusión, sea cualquiera el medio integral en que se actúe, y con mayor razón en los medios defectivos Radio o Grabación Sonora, la Voz es el elemento fundamental, y debe ser atendida en



cuanto a su belleza, claridad y expresión. Y, con cierta paradoja, estas cualidades resultan más importantes, debido a su amplificación electrónica, en aquellos medios en que la palabra, hablada o cantada, es aparentemente menos importante.

### **EL CONDUCTOR DE NOTICIEROS Y PROGRAMAS DE RADIO O T.V. Y SUS RECURSOS**

Aquella persona que decide tomar como profesión la conducción de programas de entrevistas, comentarios, mesas redondas o noticiosos, difiere radicalmente en sus resultados finales del actor o el cantante, aunque su preparación sea muy similar en lo que a cultura, y especialmente a educación de la voz, se refiere.

Revisemos las necesidades y los recursos que debe haber en un auténtico profesional de los medios masivos de comunicación oral.

Debemos, primero que nada, poseer una amplia cultura. No se trata de aparentar ser un “todólogo”, pero sí de tener una sólida base de sustentación para todo aquello que decimos o para los temas que abordamos. Necesitamos también una amplia experiencia de la vida y conocimiento de las personas.

Requerimos de un cuidado y discreto sentido del humor, no para hacer gracejadas, sino para provocar la sonrisa, que no la carcajada. Y para saber manejar con medida la ironía que no ofenda.

Entusiasmo, imaginación y paciencia.

Entusiasmo, porque éste, al igual que el desánimo, se transmite inexorablemente a nuestro auditorio.

Imaginación para salir airoso de cualquier circunstancia imprevista. Nunca falta un texto noticioso incompleto o equivocado, o

una salida impertinente de algún invitado o entrevistado, y paciencia para no precipitarnos y recordar que somos comunicadores y no "vedettes".

Es necesario desarrollar una gran habilidad para trabajar en equipo. En los medios masivos de comunicación oral nadie depende de sí mismo, por importante que sea.

Por último, el auténtico profesional debe ser humilde ante su trabajo, pero con una humildad que nazca de la verdadera confianza y el auténtico conocimiento del propio valer, que por ser auténtico no necesita de alardes o desplantes.

## LA EXPRESIÓN

Podemos enfatizar una palabra o una frase:

- Aumentando o disminuyendo el volumen.
- Dando mayor intensidad con el uso adecuado de la respiración diafragmática.
- Ajustando nuestro tono de voz.
- Alargando el sonido inicial de la sílaba sobre la que se hace hincapié sin convertirla en esdrújula, defecto muy frecuente en la lectura de textos noticiosos.
- Haciendo una breve e intencionada pausa antes o después de la palabra que queremos enfatizar.
- Con una significativa expresión facial.
- Y finalmente, con un pequeño ademán.

Este último recurso debe usarse con gran mesura, y, de no lograrse esto, es preferible prescindir del ademán.

Por último, señalaremos siete puntos sobre los que debemos

prestar especial atención cuando estemos ante la cámara de televisión:

1. Cabeza: ¿Está mi cabeza reposada y quieta, o está distraído al auditorio a causa de exagerados movimientos para enfatizar lo que estoy diciendo?
2. Ojos: ¿Están mis ojos vivos y seguros en la cámara? ¿Están yendo de un lado a otro?  
¿Están desmesuradamente abiertos, fijos y vidriosos?
3. Cara: ¿Están los músculos de mi cara desprovistos de tensión? ¿Puedo controlar cualquier tic inesperado?
4. Expresión  
Facial: ¿Mi expresión corresponde al texto que estoy leyendo? ¿Mantengo una sonrisa estereotipada pese a la gravedad del texto noticioso?
5. Hombros: ¿Qué tan relajados están mis hombros?  
¿Hay algún encogimiento o tic?
6. Manos: ¿Están mis manos tranquilas? ¿Están saltando de un lado a otro, causando distracción? ¿O están fuertemente apretadas, indicando al televidente que hay tensión?
7. Voz: ¿Mi voz está oyéndose como se debe? ¿Es satisfactoria la respiración? ¿Es correcto el tono? ¿Estoy dándole la proyección debida?

<sup>1</sup> En el caso de la música, podemos equiparar al cantante de concierto o lied con el Declamador; mientras el cantante de ópera, opereta, zarzuela o comedia musical es evidentemente un Actor que sustituye total o parcialmente la voz hablada por el canto.

## TEORÍA DEL SONIDO

La VOZ HUMANA es uno –tal vez el principal– de los muchos SONIDOS que percibimos. Como fundamento de todo el curso conviene, pues estudiar teóricamente lo que es el SONIDO.

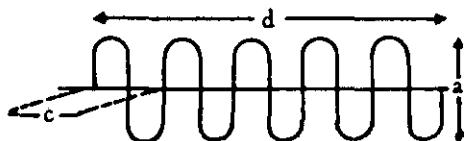
La Física, en su apartado Acústica, define el sonido en dos formas diversas. Para unos, el sonido es “un movimiento ondulatorio de la materia que afecta nuestro órgano auditivo”; otros expresan la misma idea de otra manera: “el hecho psicofisiológico determinado por unas vibraciones cuya altura e intensidad se adaptan a las posibilidades de captación de nuestro oído”. La primera definición atiende al aspecto **material** del sonido, la segunda a su efecto **fisiológico** en el organismo humano, pero ambas reconocen que el sonido comprende dos hechos: la existencia de una vibración –“movimiento ondulatorio”– y la captación de ella por el aparato adecuado del hombre.

¿Qué es, pues, una “vibración”? Podemos explicarlo en esta forma:

Todo objeto elástico es susceptible de un movimiento oscilatorio, que provoca en el medio ambiente en que se produce un movi-

miento semejante. Ese medio ambiente —generalmente, aunque no siempre, el aire— si a su vez es también elástico, trasmite ese movimiento hasta alcanzar un oído que lo capta y lo transforma en percepción. Tanto el movimiento original, como el recibido y transmitido por el medio son vibraciones.

Para mejor inteligencia del fenómeno, supongamos el cuerpo originalmente vibrante reducido a un punto: extremidad de una aguja, por ejemplo. Si una vez producida la vibración de esa punta de aguja, hiciéramos correr transversalmente, y en contacto con ella, una superficie capaz de conservar la huella de ese movimiento, tendríamos, en el caso más simple, un diseño semejante al siguiente:



en el cual la línea recta representaría la huella de una punta de aguja inmóvil, y la línea ondulada la huella de la misma en movimiento. Naturalmente, el diseño variará con las características que el movimiento vibrante presente en cada caso. Del análisis de ese diseño podemos extraer las siguientes conclusiones:

- 1.—Toda vibración posee una **frecuencia**, o sea un determinado número de veces que el movimiento completo (desde su iniciación en el punto de reposo hasta su regreso a él, pasando por los dos puntos máximos de desviación) se realiza en un espacio de tiempo dado.
- 2.—Una **amplitud**, o sea la distancia máxima entre los dos extremos de desviación.

3.—Una **duración**, que corresponderá al tiempo total que el objeto vibrante conserva el movimiento, desde su primer inicio hasta su total extinción.

4.—Una **forma** determinada, ya que el movimiento producido, dependiendo de muchas circunstancias, no seguirá en todos los casos igual trayectoria.

En el diseño anterior, “a” sería la amplitud, “d” la duración, y “c”, un ciclo, unidad de movimiento completo que se aprovecha para precisar la frecuencia, la cual se expresa generalmente en “ciclos por segundo”. En cuanto a la forma, como ya quedó dicho, es la más simple que se puede presentar: la del sonido llamado sinusoidal.

Las cuatro circunstancias enumeradas son llamadas “características de la vibración”, y a cada una de ellas corresponde una característica del sonido producido:

1.—La **frecuencia** de la vibración corresponde al **tono** del sonido. Entendemos por tono la calidad de agudez, que nos permite diferenciar “graves” y “agudos”, lo que generalmente se llama “altura” del sonido. A mayor frecuencia, mayor agudez o altura del sonido.

2.—La **amplitud** de la vibración determina la **intensidad** del sonido, su calidad de fuerte o suave, el llamado volumen. Mientras más amplia es la vibración, mayor intensidad adquiere el sonido.

3.—La **duración** de la vibración corresponde exactamente a la **duración** del sonido, ya que este sólo se produce mientras el cuerpo vibrante está en movimiento.

4.—La **forma** de la vibración es determinada por lo que podríamos denominar “vibraciones parásitas”, es decir, movimientos ondulatorios que por una u otra causa se agregan más o menos espontáneamente a la vibración original. El sonido producido por esa vibración original recibe el nombre de “fundamental”, y las vibra-

ciones parásitas producen sonidos llamados “armónicos”. Al integrarse esas múltiples vibraciones en un movimiento total, éste adquiere muy diversas formas:



Etc.

que son percibidas por el oído también en formas diferentes. De esa manera estamos en posibilidad de identificar la fuente del sonido, ya que a cada una corresponden diversos armónicos, puesto que son producidos por diversas formas de vibración. Esa cualidad distintiva se llama **timbre** del sonido, lo que también se designa como “color”, en una metáfora que, como las de “altura” o “volumen” trata de explicar mediante características visuales los fenómenos auditivos.

Para mayor claridad, véase el cuadro siguiente:

Características de la vibración.		Características del sonido
Frecuencia	produce	Tono
Amplitud	”	Intensidad
Duración	”	Duración
Forma	”	Timbre

Nótese bien que cada una de las características, tanto de la vibración como del sonido, son independientes entre sí, es decir, que una vibración puede alterar, por ejemplo, su frecuencia, sin que las demás características varíen; o un sonido puede cambiar, por ejemplo, su timbre, sin que se alteren las características restantes.

No toda vibración es percibida por el oído humano como soni-

do. La principal limitación es la que se refiere a la frecuencia: si ésta es inferior a 30 c/s (ciclos por segundo) la percepción es más bien de movimiento, o en todo caso de vago rumor indistinto, si sobrepasa los 18 000 c/s, rebasa las posibilidades auditivas normales del hombre. Hay quien asegura percibir como sonido hasta 20 000 c/s, pero se trata, indudablemente, de un caso excepcional. Algunos animales, el perro por ejemplo, sí perciben frecuencias de esa categoría, y aún más altas.

En cuanto a la intensidad, y dependiendo también de cada caso personal, si la amplitud de la vibración es muy leve, no produce sensación auditiva, y si es demasiado grande, puede producir dolor, o dañar permanentemente el órgano auditivo.

La duración tiene también su importancia: si el sonido dura menos de 100/1000 (un décimo) de segundo, o no es percibido, o solamente se alcanza a oír un sonido indistinto, un "click" inidentificable.

Por último, la percepción de timbres supone una calidad discriminatoria que no siempre está presente, pero que, como toda audición, puede ser mejorada por medio del ejercicio. Por otra parte, si la forma de la vibración y su frecuencia son regulares, es decir, persisten semejantes a sí mismas, se escucha un **sonido**; si una u otra o ambas son irregulares, el resultado auditivo es un **ruido**.



## TEORÍA DE LA FONACIÓN

Según quedó establecido con anterioridad, la voz del actor ha de ser:

- a.—Suficiente, en cuanto a alcance y resistencia. Para ello es indispensable dominar la **respiración**, base fundamental de toda buena fonación.
- b.—Clara en su pronunciación, lo cual supone una correcta producción de cada uno de los sonidos que forman el idioma, sea aislados —fonemas— o combinados —sílabas y palabras—, dando a cada uno de ellos exactamente el valor que le corresponde. A esto se llama **dicción**.
- c.—Expresiva en su entonación, ritmo, intensidad y timbrado, de modo que todo el significado, aparente o implícito, del texto, sea claramente percibido por el oyente, que deberá captar el mensaje contenido no sólo en el significado obvio de las palabras pronunciadas, sino

en el significado recóndido de ellas, explicitado por la entonación, la velocidad, las pausas, etc. Esto constituye la **expresión**, meta final de toda educación de la voz.

En el caso del canto, como veremos en su oportunidad, esos tres factores permanecen con la sola diferencia de que, mientras quien habla tiene que establecer por sí mismo los recursos de expresión que ha de usar en cada caso, el cantante recibe del autor una "partitura" en la que esos recursos están casi totalmente precisados. Por lo tanto, la técnica del canto y la de la voz hablada parten de las mismas bases y recorren iguales caminos en cuanto a suficiencia y claridad, difiriendo sólo en el campo de la expresión, y, aún en éste, no totalmente.

Por otra parte, también precisamos que la voz humana es un sonido. Conviene, por lo tanto, conocer el mecanismo de la producción de ese sonido, siguiendo el orden oportuno para tratar sucesivamente de la fonación, la dicción y la expresión.

El organismo humano está provisto de aparatos específicos para lograr cada uno de esos fines; el correcto uso de ellos determinará los resultados apetecidos.

Comencemos por estudiar dichos aparatos en su

### **ANATOMÍA**

El sistema fonador del hombre puede descomponerse para su estudio en tres aparatos diversos, pero íntimamente relacionados entre sí en su funcionamiento:

- 1.—EL APARATO RESPIRATORIO que proporciona el aire que, puesto en vibración, se convertirá en sonido.
- 2.—EL APARATO FONADOR propiamente dicho, que, provocando la vibración del aire, produce el sonido en sí mismo.

3.—EL APARATO RESONADOR, que amplifica y modifica el sonido producido, para hacerlo inteligible, sonoro, bello y expresivo.

#### APARATO RESPIRATORIO:

Se compone de las **vías respiratorias** por las cuales entra y sale el aire del organismo, y de los **pulmones**, que son los órganos esenciales.

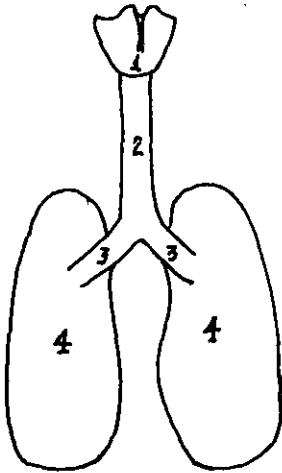
Las vías respiratorias comprenden las fosas nasales, la boca, la faringe, la laringe, la traquearteria y los bronquios. Las tres primeras, aunque son vías respiratorias, forman parte específicamente del aparato resonador, y allí las estudiaremos. Igualmente la laringe, aunque forma parte de las vías respiratorias, es el órgano esencial del aparato fonador, y remitimos su descripción al lugar oportuno.

La **traquearteria**, o simplemente **tráquea**, está constituida por un tubo de aproximadamente doce centímetros de largo, que desciende verticalmente a lo largo del cuello, por delante del esófago, para penetrar en seguida en el pecho, donde después de un breve trayecto se bifurca en dos conductos llamados **bronquios**, que se dirigen lateralmente, yendo cada uno a un pulmón, dentro del cual se ramifican en bronquiolos, y éstos a su vez terminan en pequeñas cavidades llamadas alvéolos pulmonares. La tráquea y los bronquios principales, formados por tejidos blandos, se mantienen abiertos gracias a pequeños cartílagos que, según su posición a lo largo del conducto, afectan la forma de medios anillos abiertos por detrás, o simplemente placas, en los conductos menores

Los **pulmones**, órganos esenciales de la respiración, están situados en el tórax, a cada lado del corazón. La cara externa de los pulmones es convexa y está adherida a la pared torácica; la interna es cóncava y envuelve al corazón. La estructura del pulmón es sencilla: los alvéolos pulmonares se subdividen en vesículas, cavidades pequeñas compuestas de abundante tejido elástico, dentro del cual circulan los conductos sanguíneos que reciben la oxigena-

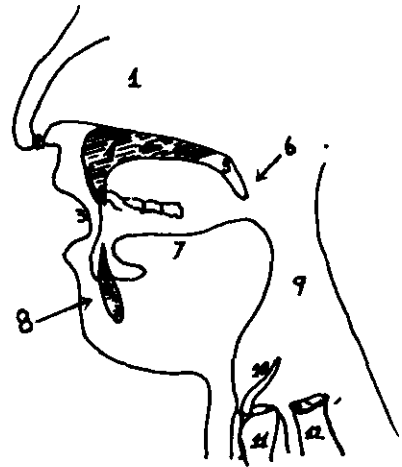
ción que constituye el objeto principal del sistema respiratorio.

APARATO RESPIRATORIO.



1.—Laringe. 2.—Tráquea.  
3.—Bronquios. 4.—Pulmones.

APARATO RESONADOR.



1.—Fosas nasales. 2.—Ventanas de la nariz.  
3.—Labios. 4.—Paladar duro. 5.—Paladar blando.  
6.—Uvula. 7.—Lengua. 8.—Maxilar inferior. 9.—Faringe.  
10.—Epiglotis. 11.—Laringe. 12.—Esófago.

Los pulmones están contenidos en la caja torácica, esqueleto óseo cubierto por numerosos músculos que le dan cierta movilidad. Por detrás está limitada por la columna vertebral, a los lados por los doce pares de costillas, y por delante por el esternón. Las costillas se unen a este último hueso mediante cartílagos cuya elasticidad permite que la extremidad anterior de ellas sea movable. Los músculos que dan movimiento a las costillas son principalmente los escalenos, que se unen a las primeras vértebras cervicales por su extremo superior, y por el inferior a las primeras costillas; los inter-

costales que unen las costillas entre sí, y forman dos capas: los intercostales internos y los intercostales externos; y los gran dentado y gran pectoral, que recubriendo los intercostales, les ayudan eventualmente en su trabajo.

La base de los pulmones se apoya en el diafragma, tabique muscular dispuesto en forma de bóveda entre el tórax y el abdomen. Las fibras musculares del diafragma se insertan en el contorno de la caja torácica y van a convergir hacia el centro de la bóveda, donde terminan en un tendón llamado centro frénico. Como veremos en su oportunidad, este músculo tiene acción predominante en los movimientos respiratorios.

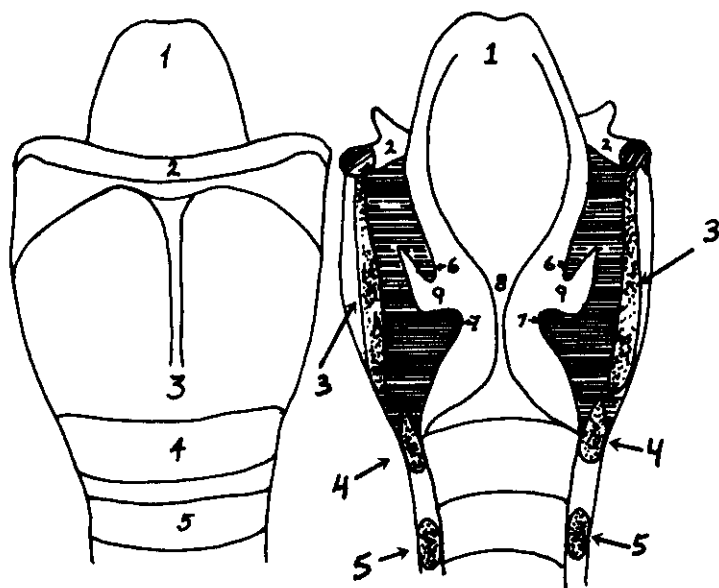
#### APARATO FONADOR:

Como ya dijimos, su órgano fundamental es la **laringe**, que afecta la forma de un pequeño embudo cuyo orificio mayor comunica por arriba con la faringe, y el menor por abajo con la tráquea. La laringe proviene de la diferenciación de los dos anillos superiores de la tráquea. La abertura que la comunica con la faringe se cierra durante la deglución por medio de una lengüeta llamada **epiglotis**. Inmediatamente bajo ella, se encuentra una dilatación, el **vestíbulo**, seguida de un estrechamiento formado por dos repliegues llamados **cuerdas vocales superiores**. Un poco más abajo se hallan otros dos pliegues, muy próximos entre sí, las **cuerdas vocales inferiores**, que limitan un orificio triangular, la **glotis**.

Las cuerdas vocales inferiores, que como posteriormente veremos son las directamente responsables de la producción del sonido, están básicamente constituídas por dos pequeños músculos que se insertan en el pliegue interior del tiroides y se extienden hacia atrás para insertar su extremo posterior cada uno en un aritenoides. Esos músculos están recubiertos de mucosas, que dejan libre solamente

su borde interior, y adhieren el exterior, en toda su extensión, a la pared de la laringe. Su nombre de “cuerdas” es a todas luces impropio, pues constituyen más bien unos “labios”.

#### ESQUEMA DE LA LARINGE



Vista Anterior

Corte

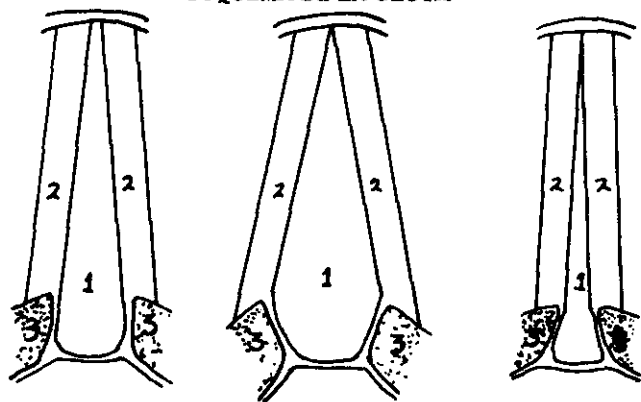
1.—Epiglotis. 2.—Hueso Hioides. 3.—Cartílago Tiroides. 4.—Cartílago Cricoides. 5.—Anillo de la tráquea. 6.—Cuerdas vocales superiores. 7.—Cuerdas vocales inferiores. 8.—Glottis. 9.—Vestíbulo.

El esqueleto de la laringe es casi puramente cartilaginoso. Su pieza mayor es el **tiroides**, que forma una prominencia por delante, llamada popularmente la manzana de Adán, o nuez, más notable en el hombre que en la mujer. Este se apoya en el **cricoides**, anillo

cartilaginosa que descansa sobre el primer anillo de la tráquea, y que en sus dos extremos posteriores sostiene los dos **aritenoides**, en los que se insertan las cuerdas vocales inferiores. Único hueso en la laringe es el **hioides**, medio anillo óseo unido a la parte superior del cartílago tiroides mediante ligamentos. Al hueso hioides se insertan los músculos que mantienen a la laringe en su sitio, y que pueden hacerla subir o bajar, a voluntad.

Los dos cartílagos aritenoides son los más importantes para la producción de la voz. Afectan la forma de pequeños prismas triangulares, y están situados simétricamente en la parte posterior del cricoides. En ellos se insertan, como quedó dicho, los pequeños músculos que contribuyen a formar las cuerdas vocales inferiores, las cuales pueden aproximarse o separarse para modificar la forma de la glotis, y restirarse o aflojarse, debido al movimiento rotario que los músculos laríngeos pueden imprimir a los aritenoides.

#### ESQUEMA DE LA GLOTIS



1.—Glottis. 2.—Cuerdas vocales inferiores. 3.—Cartílagos aritenoides.

El esquema muestra tres distintas posiciones de las cuerdas vocales, que delimitan otras tantas formas de la glottis. A la izquierda, glottis normal; al centro, glottis ensanchada (tonos graves); a la derecha, glottis estrechada (tonos agudos).

**APARATO RESONADOR:**

Está integrado por todas las cavidades superiores a la laringe: faringe, boca, fosas nasales y senos óseos. Salvo estos últimos que son inmodificables, todas las demás partes de este aparato son más o menos móviles, especialmente la cavidad bucal. Como más abajo veremos, reciben y modifican la vibración del aire producida por la laringe, coadyuvando en parte importante al resultado sonoro de la fonación.

La **boca** es una cavidad cuyos límites son: por delante, los labios y los dientes; por los lados, las mejillas; por arriba, la bóveda del paladar, o paladar duro, que se prolonga hacia atrás en el paladar blando, y termina en la úvula o campanilla; por abajo, la lengua, tras la cual se abre la faringe. Con excepción de los dientes y el paladar duro, todos los límites de la cavidad bucal son blandos y móviles, lo que permite una gran diversidad de movimientos, y por lo tanto de formas de esa cavidad. Son de especial importancia para la fonación dos músculos de la boca: el orbicular de los labios, que permite a estos tomar múltiples posiciones y formas, y la lengua, que puede cambiar casi ilimitadamente de posición y forma dentro de la boca contrayéndose o distendiéndose, haciéndose redonda o puntiaguda, y acercando su punta casi a cualquier lugar del interior de la boca.

Las **fosas nasales** son dos conductos que perforan la nariz. Esta tiene la forma de una pirámide; su armazón está formada por los huesos nasales, en su parte superior, y por cartílagos más abajo. Las fosas nasales comunican por adelante y abajo con el exterior, y por detrás con la faringe. Entre sí, están separadas por un tabique óseo, formado por dos huesos: la lámina perpendicular del etmoides por delante, y el delgadísimo vómer por detrás. A ambos lados, están limitadas por el etmoides y los cartílagos nasales llamados



aletas; arriba, por el etmoides mismo; y abajo, en la parte que no comunican con el exterior, están separadas de la boca por la bóveda del paladar, formada por los huesos maxilar superior y palatino. En las caras laterales aparecen tres crestas horizontales, llamadas cornetes —superior, medio e inferior—, que ocultan pequeños agujeros que comunican con cavidades de los huesos vecinos, llamadas **senos** frontales, temporales o maxilares, según el hueso que las aloja.

Detrás de la boca y de las fosas nasales, y comunicando con ellas, se encuentra otra cavidad, la **faringe**, que sirve de comunicación con la laringe y la traquearteria. Está limitada en su totalidad por tejidos blandos: el velo del paladar, con su prolongación en la úvula; los pilares anterior y posterior del paladar, la base o parte posterior de la lengua, y la masa glandular doble llamada amígdala. Entre ellos se sitúa un estrecho espacio llamado istmo de la garganta, que termina directamente en la laringe, en la parte delantera, y en el esófago en la parte posterior.

Descritos los tres aparatos productores de la palabra, estudiemos ahora su funcionamiento, o sea su

## FISIOLOGÍA

### RESPIRACIÓN:

Si el sonido es el efecto de la vibración de un cuerpo elástico, y en el caso de la voz humana este elemento es el aire, comencemos por estudiar el mecanismo de la respiración, que va a proporcionarnos el material necesario. En este estudio dejaremos a un lado los fenómenos químicos de la respiración, es decir, la renovación de la vitalidad sanguínea que se opera en los pulmones, por no ser parte integrante de la fonación, que nos ocupa; y nos ceñiremos a los movimientos pulmonares, en cuanto sirven para proporcionar la

corriente de aire que será puesta en vibración por el aparato fonador, y aprovechada sonoramente por el aparato resonador.

Los movimientos respiratorios se producen por la dilatación y contracción sucesivas de la caja torácica; cada movimiento respiratorio se descompone en dos tiempos:

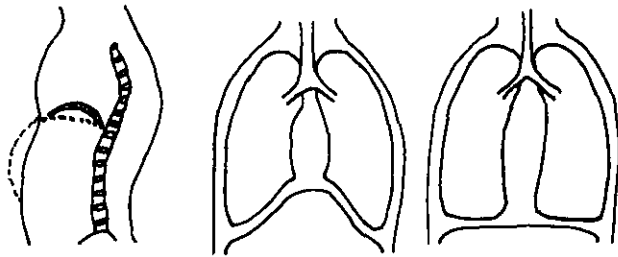
- 1.— **Aspiración**, o entrada del aire en los pulmones; y
- 2.— **Espiración**, o salida del mismo.

La aspiración se debe a la actividad de los músculos escalenos, intercostales y diafragma. Los escalenos, al levantar las primeras costillas, empujan el esternón hacia adelante, de modo que la cavidad torácica se ensancha principalmente en sentido antero-posterior, pero también hay un ensanchamiento menor hacia arriba. Los músculos intercostales separan las costillas, y agrandan transversalmente el pecho. El diafragma, al contraerse, se deprime, empujando hacia abajo las vísceras abdominales, que, a su vez, producen un levantamiento del vientre; la caja torácica aumenta así en sentido vertical. Ensanchándose en las tres direcciones, resulta un aumento de su volumen; los pulmones, siguiendo pasivamente esos movimientos, se expanden y disminuye la presión del aire que contienen. Entonces el aire exterior se precipita por las vías respiratorias para restablecer el equilibrio. Esa entrada del aire es lo que constituye la aspiración, cuyo volumen **normal**, es de medio litro aproximadamente. Según los músculos que se pongan en juego, la aspiración será abdominal o diafragmática, torácica inferior, o torácica superior. La primera es característica del niño, la segunda del hombre, y la tercera de la mujer.

La aspiración es la expulsión de una parte del aire contenido en los pulmones. El diafragma, que estaba contraído y por lo tanto en la posición baja mostrada en la última de las figuras siguientes descansa y vuelve a tomar su curvatura. Al mismo tiempo los demás

músculos respiratorios se aflojan, y las costillas bajan. Disminuyendo en todos sentidos la caja torácica, comprime los pulmones, los cuales expulsan el aire contenido en sus alvéolos.

#### ESQUEMA DE LA RESPIRACIÓN DIAFRAGMÁTICA



El primer esquema muestra el perfil del tórax: al deprimirse el diafragma, la pared anterior del abdomen se expande. El segundo esquema muestra los pulmones en su posición normal, apoyados en el diafragma; cuando éste se deprime (tercer esquema) los pulmones se ensanchan por su base, produciéndose la aspiración.

En la respiración ordinaria, la aspiración es un fenómeno activo, y la espiración un fenómeno pasivo. Durante el primero, la dilatación de los pulmones se verifica progresivamente, y el aire entra lentamente, mientras que en la aspiración los músculos se aflojan rápidamente y el aire es expulsado casi bruscamente.

Los movimientos respiratorios naturales pueden ser ampliados en lo que se llama **respiración forzada**. En ella entran en juego, además de los músculos ordinarios de la respiración, algunos más. En la espiración forzada, los músculos de la pared abdominal tiran de la base de la caja torácica, bajando las costillas, y disminuyen así la cavidad pulmonar; asimismo, al comprimir los órganos abdominales, los empujan contra el diafragma, que es elevado hasta su más alta posición, comprimiendo a los pulmones por su base. En estas con-

nes, la capacidad total de los pulmones se reduce aproximadamente a litro y medio. En la aspiración forzada, el gran diafragma y el músculo pectoral aumentan su acción, y entran en funciones los músculos intercostales, que van de las costillas a los huesos inferiores del cráneo, levantando las costillas y dilatando la caja torácica en su parte superior. El diafragma, a su vez, alcanza su máxima expansión, empujando hacia adelante los órganos abdominales. La capacidad pulmonar aumenta hasta casi cinco litros. La diferencia entre estos dos volúmenes extremos es, pues, de más de tres litros, o sea **veces** la de la respiración normal. Cabe advertir que en los momentos de máxima inspiración queda siempre, aún después de la máxima espiración forzada, una cantidad de aire que no es expulsable, a la cual llamamos **residual**.

En todos los músculos que intervienen en los movimientos respiratorios son voluntarios, de modo que no solamente es controlable el volumen total del aire respirado, sino también la velocidad y el tiempo de su entrada y salida. En consecuencia, es posible invertir las velocidades normales de ambos tiempos respiratorios, haciendo que la aspiración y lenta la espiración; activa ésta y casi pasiva la primera.

Es fácil comprender que, para los efectos de la fonación, que depende en el aire **expulsado**, o sea en la espiración, es preferible dar mayor importancia y control a la respiración diafragmática, por las razones, entre las cuales las más evidentes son las siguientes:

- 1.—La cantidad de aire expulsable es mayor, por la mayor capacidad del diafragma.
- 2.—Los músculos diafragmáticos y abdominales son más fáciles de controlar a voluntad para expulsar el aire más o menos lentamente, según convenga.
- 3.—Los músculos relacionados más o menos de cerca con la

## CRISTIÁN CABALLERO

laringe no son empleados en la respiración, dejándoles que funcionen más descansada y eficazmente en el control de la posición y funcionamiento específico del aparato fonador.

### FONACIÓN:

La corriente de aire producida por la espiración pasará inevitablemente a través de la laringe, que, como hemos visto, constituye el extremo superior de la tráquea. En este órgano, el aire tropieza con las cuerdas vocales **inferiores** que, mediante los movimientos de los cartílagos aritenoides, pueden ser, como arriba quedó dicho, no sólo tensadas o aflojadas, sino también aproximadas entre sí modificando la forma y dimensiones de la glotis. Muy frecuentemente se cree que las cuerdas vocales funcionan como las cuerdas de un violín, desempeñando el aire el papel del arco; este error, motivado por el nombre impropio de "cuerdas" dado a los repliegues de la laringe, debe ser abandonado. Cierto es que las cuerdas vocales entran en vibración, y por lo tanto producen un sonido, pero éste es de tan poca amplitud, que resulta prácticamente inaudible. La realidad es que el aparato fonador corresponde mucho mejor al tipo de instrumentos llamados "de lengüeta doble", o los de boquilla circular. Si lo comparamos a los primeros, las cuerdas vocales desempeñan el papel de las lengüetas o cañas; si a los segundos, les corresponde el oficio de los labios del ejecutante. El funcionamiento, pues, es como sigue:

Las cuerdas vocales, al obstaculizar parcialmente el paso del aire, hacen que éste corra intermitentemente hacia la faringe; es decir, le imprimen una **vibración** que lo convierte en sonoro. La mayor o menor frecuencia de esa vibración, dará el **tono** del sonido resultante; la fuerza con que el aire es expulsado debido a la presión ejercida por los pulmones que funcionan como fuelles, hará que esa vibración sea de mayor o menor amplitud, lo cual determina la

**intensidad** del sonido; el **timbre** del sonido será proporcionado o modificado por el aparato resonador, en la forma que a su tiempo se expondrá.

Mientras mayor sea la tensión de las cuerdas vocales y menor su arista vibrante, mayor será la frecuencia de la vibración, y por lo tanto más agudo el sonido resultante: en las mujeres y en los niños, las cuerdas son más cortas y menos espesas que en el hombre adulto; vibran por lo tanto a una frecuencia superior, y por eso su voz es más aguda. La arista de las cuerdas vocales se reduce en extensión cuando éstas se acercan entre sí y se tocan parcialmente: sólo puede vibrar la parte libre. Si las cuerdas se tocan en toda su arista, el paso de aire queda interrumpido y no hay sonido ninguno; igual cesación del sonido se obtiene obstruyendo la columna del aire en cualquier punto de su trayectoria: bajando la epiglotis hasta cerrar la salida de la laringe, o cerrando firmemente los labios de la boca y obstruyendo las fosas nasales.

#### RESONANCIA:

Producido el sonido en la laringe, todas las cavidades del aparato resonador entran en juego: el aire contenido en ellas modifica su vibración, en cuanto a la **forma** de ella, de acuerdo con el volumen y proporciones de esas cavidades. Como ellas son distintas en cada persona, el **timbre natural** de la voz varía con cada individuo. Y además, como las cavidades blandas son modificables a voluntad (la laringe subiendo o bajando; la faringe, comprimiendo sus paredes laterales, etc; las fosas nasales, moviendo el paladar blando; y sobre todo la boca por medio de movimientos de la lengua, los carrillos, los labios, etc.) el timbre natural puede variarse casi infinitamente, acompañando la vibración aérea fundamental, producida por la laringe, con vibraciones armónicas producidas por los resonadores. Igualmente, diversos tipos de oclusión y liberación de la columna

de aire, producirán diversos modos de iniciar o cesar el sonido.

Este es el mecanismo, brevemente descrito, de la producción de la voz humana, y de sus innumerables modificaciones para obtener la palabra y el canto. Nuestro estudio tiene por objeto, pues, enseñar a usar todos los recursos que estos aparatos nos proporcionan, para aprovechar fácil, amplia, bella y expresivamente la voz, recurso básico del actor, y más aún del cantante.





## **RESPIRACIÓN**

Como hemos dicho, la voz humana se produce mediante el aprovechamiento de una columna de aire que, causada por la contracción de los pulmones, es puesta en vibración al pasar por la laringe, y el sonido resultante es ampliado y modificado en su calidad por los resonadores. Si la mencionada columna de aire no es expulsada en cantidad suficiente y en forma regular, la producción de la voz será inevitablemente defectuosa en su origen mismo y cansará más o menos al que habla; ese cansancio se comunicará al público en forma de una vaga angustia, y los oyentes no seguirán cómodamente las palabras o el canto del actor. En consecuencia, mientras mayor sea la cantidad de aire almacenada en los pulmones, y mejor sea el dominio de su expulsión, mejor será el resultado de la fonación. Resultan, pues, básicos, el estudio y la práctica de una buena respiración.

Sabemos ya que la respiración se cumple en dos etapas: aspiración o sea la entrada del aire a los pulmones, y espiración, o sea su expulsión de ellos. También quedó establecido que, encerrado en la caja torácica, el par de pulmones casi no puede expandirse en su cúspide, porque la escasa movilidad aprovechable de las clavículas

lo impide; su expansión lateral se ve seriamente limitada por la, aunque mayor, siempre relativamente escasa movilidad de las costillas; y sólo encuentra amplia libertad en su base, que ligada en su movilidad con el diafragma, puede seguir los amplios movimientos de éste. Por otra parte, en la espiración forzada, es mucho más fácil controlar los movimientos del diafragma y de los músculos abdominales, que los de la demás musculatura respiratoria: el control de la expulsión de aire se obtiene más seguramente en esa forma. Por último, el obligar al aire a penetrar hasta el fondo de los pulmones utiliza todos los rincones del órgano pulmonar, a la vez que provoca una mejor oxigenación de la sangre, con evidentes ventajas aún en el campo de la higiene. La **respiración diafragmática** es, pues, la que mejores garantías presta para su utilización como base de fonación.

Por otra parte, los otros dos tipos de respiración presentan inconvenientes dignos de tomarse en cuenta: la respiración clavicular, especialmente si es forzada, distrae a los músculos del cuello de su más importante función estabilizadora de la laringe, y provoca movimientos poco agraciados de los hombros; la costal es relativamente lenta, y ofrece poco control de la espiración. Deben, pues, ser evitados estos tipos de respiración. Ponga especial cuidado el hombre en mantener quietas sus costillas, y la mujer sus clavículas, ya que en ella, por el mayor peso que gravita sobre la caja torácica, la tendencia a la respiración clavicular es preponderante.

Inténtese la<sup>4</sup> respiración diafragmática muy despacio, poniendo cuidado en darse cuenta de qué músculos intervienen, y cómo se desplazan. Préstese especial atención al fenómeno (inevitable y característico) de la expansión de la pared anterior del abdomen, cuyos movimientos servirán de criterio para saber si se logra, primero, y si se domina, después, la respiración diafragmática.

Para lograrla practíquese hasta dominarlo el siguiente ejercicio:

1.—De pie, en posición normal, sin rigidez, dejando colgar libremente los brazos, y con la cabeza en posición normal (ni echada atrás ni inclinada), expúlsese bruscamente la mayor cantidad posible del aire contenido en los pulmones, empujando hacia dentro la pared anterior del abdomen. De ese modo, los órganos abdominales, empujados, apoyarán y ayudarán el movimiento de la bóveda del diafragma hacia arriba, y ésta, a su vez, presionará a los pulmones por su base, logrando la espiración forzada. Esta expulsión inicial tiene dos objetos: **primero**, disponer los pulmones para la aspiración, y **segundo**, provocar una ligera sensación de asfixia (necesidad de aire) que ayudará a realizar el siguiente paso.

2. -Hágase ahora una aspiración profunda, forzada, admitiendo el aire por la boca y nariz,<sup>1</sup> manteniendo todo lo inmóviles que sea posible las clavículas y las costillas, y expandiendo cuanto se pueda la antes deprimida pared ventral. Ayuda a efectuar este paso el imaginar que se tiene un balón en el sitio del estómago, y que ese balón se infla al aspirar. Evítese cuidadosamente “desconectar” el movimiento de la pared ventral y la corriente de aire, es decir, aspirar por una parte, y hacer por otra, independientemente, el movimiento de la pared ventral. Esta “desconexión” puede presentar dos formas: la pared ventral se deprime, pero el movimiento depresivo resultante en el diafragma es contrarrestado por una elevación del pecho y de los hombros, con lo cual el efecto de espiración no se produce o se produce muy mermado; o también, en casos extremos, el movimiento de la pared ventral se hace al revés de lo que debe ser, es decir: se contrae el vientre al aspirar y se expande al espirar, con total anulación de la respiración diafragmática. Para una correcta ejecución del movimiento, recuérdese que el movimiento de la pared ventral es **opuesto** al movimiento del aire: cuando el aire **entra**, el vientre **sale**, y viceversa.

3.—Expúlsese, gradualmente, todo el aire aspirado, por

medio de la depresión profunda de la pared ventral: el balón se desinfla, dejando escapar el aire que lo llenaba.

Estúdiense correctamente la aspiración y la espiración en la forma indicada, sin prisas, hasta que se entienda y se practique bien cada movimiento, sin errores, tendiendo a automatizar los movimientos y su correlación con la entrada y salida del aire. Las primeras veces puede ser útil ayudar el movimiento de la pared abdominal con las propias manos, para acostumbrar a los músculos ventrales a su oficio y a la ampliación de sus movimientos.

Entendida y dominada la respiración diafragmática, practíquese mediante los siguientes ejercicios:

A.—Espiración inicial brusca y total en lo posible (recuérdese que siempre habrá un “aire residual” inexpulsable). Para saber si se ha expulsado todo el aire posible, inténtese pronunciar cualquier palabra una vez hecha la espiración: si es posible hacerlo, no se había hecho la expulsión total, puesto que aún quedaba aire expulsable en los pulmones.

\* Aspiración lenta continua, contando mentalmente 1-2-3-4, siendo cada “tiempo” del valor aproximado de un segundo.

Un “tiempo” de pausa, con los pulmones llenos.

Espiración lenta, también en cuatro tiempos sin interrupción.

Un tiempo de pausa, con los pulmones vacíos.

Repítase desde \*

Ejecútese un mínimo de cinco respiraciones completas.

Descanso.

No debe extrañar que ese ejercicio, bien ejecutado, produzca una leve sensación de mareo: es el efecto de una oxigenación de la

sangre más rica que la normalmente acostumbrada por el alumno, si su respiración, como es probable, era deficiente.

B.—Cuando se haya dominado **perfectamente** el ejercicio anterior, hasta hacerlo en forma casi inconsciente, elévase a 5 los tiempos de la aspiración y la espiración. La espiración inicial deberá ser siempre brusca, y en un tiempo único.

C.—Dominada la respiración “5-5”, ejecútese en seis tiempos para la aspiración y seis para la espiración. La espiración inicial y las pausas entre cada etapa, serán siempre de un tiempo.

En la práctica del uso vocal, sea de oradores, maestros, declamadores, actores o cantantes, rara vez se tiene el tiempo de aspirar lentamente. Mucho más frecuente es el caso de tener que “robar aire” en una breve pausa, para aprovechar el aire obtenido en la pronunciación de varias o tal vez muchas, palabras. Se impone, pues, ejercitar esa respiración que podemos llamar “irregular”, ya que, contra lo que es natural (véase pág. 35) la etapa larga será aquí la espiración, durante la cual se habla o canta mientras la aspiración se hará rápidamente.

Dominada, pues, la respiración diafragmática regular (en la que, como se practicó en los ejercicios anteriores, la aspiración y la espiración ocupan lapsos equivalentes), lo cual, según los casos, puede suceder en unos cuantos ejercicios, o bien tomar días y aún semanas, practíquese los siguientes ejercicios de respiración irregular, hasta dominarlos totalmente:

A.— Sin variar la espiración brusca inicial, ni las pausas de un “tiempo”, aspírese en tres tiempos y espírese en seis. Hágase un mínimo de diez ciclos completos.

B.—En la misma forma, practíquese la aspiración en dos tiempos, manteniendo siempre la espiración en seis, sin olvidar las pausas entre etapa y etapa. Diez veces, mínimo.

C.—Por último, aspírese en un único tiempo, y espírese en seis. También un mínimo de diez veces en cada ocasión.

Estos ejercicios de respiración irregular son más susceptibles que los anteriores de producir mareo, pero con la práctica desaparecerá esta molestia. Lo mismo puede decirse de los gases estomacales que a veces se producen con este tipo de respiración.

Tanto en la respiración regular como en la irregular, hay que contar bien los tiempos, recordando que cada uno de ellos termina al iniciarse el siguiente, y no antes; es decir, que el tiempo “2”, por ejemplo, dura hasta el momento en que se cuenta el “3”. Esto es especialmente importante en la aspiración de la respiración irregular, en la que muy frecuentemente se escamotea un tiempo, al cesar el movimiento con anticipación a su momento.

Las pausas a pulmón lleno o a pulmón vacío son importantes por varios motivos: facilitan el cambio de los movimientos musculares; acostumbran al diafragma y a los demás músculos a ser conscientemente controlados; proporcionan un breve descanso en la fatiga muscular; permiten aprovechar mejor el aire para la oxigenación de la sangre, disminuyendo el posible problema de sensación de asfixia durante la espiración, etc.

Para dominar real y efectivamente la correcta respiración diafragmática, ésta debe convertirse en automática y constante. El alumno deberá, pues, conservar este tipo de respiración no sólo durante las clases y prácticas, sino que procurará mantenerla **siempre**, en su vida diaria, y cada vez que hable, aunque no sea “en público”.

Como medios auxiliares de “encontrar” esta respiración, cuando las explicaciones antes dadas no hayan sido suficientes, se sugieren estos dos métodos:

1.—Acostado el alumno boca arriba en una superficie dura, deje caer los hombros y los brazos colocando hacia arriba las palmas de las manos, ponga un objeto moderadamente pesado —un libro, por ejemplo, —sobre el estómago, y respire profundamente. La respiración diafragmática se hará fácil, y podrá observar los movimientos en que consiste.

2.—Puesto de pie, con los pies separados de 50 a 70 cms, según su estatura, deje caer el torso hacia adelante, inclinándose todo lo posible, con los brazos libremente pendientes. La opresión que esto produce en el vientre le ayudará a encontrar los movimientos de expulsión del aire. Enderécese después lentamente, aspirando; la aspiración misma, al llenar de aire los pulmones, le obligará a recobrar la posición vertical. De esta manera se coordinarán los movimientos ventrales con los movimientos respiratorios.

POR NINGÚN MOTIVO se utilicen los movimientos que algunos profesores de educación física recomiendan para la respiración, es decir, levantar lateralmente los brazos hasta ponerlos verticales sobre la cabeza durante la aspiración, y hacerlos recobrar su posición natural durante la espiración. Tales movimientos son EXACTAMENTE CONTRADICTORIOS con los movimientos musculares necesarios: Al levantarse los brazos, si ciertamente los músculos intercostales y los escalenos levantan las costillas y las clavículas, también siguen su movimiento los músculos torácicos y abdominales, los órganos del abdomen son levantados contra el diafragma, y éste oprime los pulmones por su base, haciendo imposible una aspiración profunda, y localizando la aspiración en la parte superior de los pulmones, lo cual, como hemos visto, es insuficiente e inoperante para la producción de la voz. El relajamiento que nece-

sariamente acompaña la bajada de los brazos, dificulta la presión ventral que auxilia al diafragma para la espiración.

Algunos alumnos, especialmente del sexo femenino, temen que la práctica de la respiración diafragmática, con los movimientos ventrales que comporta, pueda desfigurar su silueta. Es miedo vano: por el contrario, el ejercicio de los músculos ventrales, especialmente durante la espiración, en la que deben tensarse, les dará mayor tonicidad, y ayudará a modelar esa parte del cuerpo.

Como gimnasia respiratoria **diaria**, y aún preferiblemente una vez por la mañana y otra por la tarde o noche, se recomienda practicar la siguiente **batería de respiraciones**, que dura poco más de cinco minutos y medio y debe ejecutarse sin interrupción.

- 1.—Expulsión inicial brusca y total; pausa de un tiempo;
- 2.—Cinco respiraciones 4-4 como “calentamiento”, con sus pausas intermedias;
- 3.—Diez respiraciones 6-6, con sus pausas, para lograr profundidad de aliento y control de diafragma;
- 4.—Diez respiraciones 3-6, sin olvidar las pausas, para entrenamiento de aspiración rápida y espiración controlada.
- 5.—Diez respiraciones 1-6, siempre con sus pausas, para el perfeccionamiento de las mismas finalidades; y
- 6.—Una respiración 6-6, con alargamiento progresivo de los tiempos de la espiración final, para mantener



dominado el diafragma que tenderá a acelerar sus movimientos, en la aspiración por la costumbre adquirida en las veinte respiraciones anteriores, y en la espiración, por acercarse al final.

Ocasionalmente, si el tiempo escasea, puede hacerse una **media batería**, con tres respiraciones 4-4 y cinco de cada uno de los otros tipos, pero siempre con la espiración inicial brusca y total, y con la respiración final 6-6 como quedó descrita.

Cuando estos ejercicios se hagan en grupo, si alguno de los participantes “pierde el paso” por cualquier causa, no debe intentar incorporarse al grupo en cualquier momento, sino que esperará al “6” de una espiración para hacer en ese momento su espiración total y brusca, la pausa correspondiente, y reiniciar su actividad con los demás en la siguiente aspiración. Nunca debe principiarse un ejercicio de respiración sin la expulsión brusca inicial.

Obtenido y automatizado el movimiento respiratorio, perfeccionemos la espiración, preparándola en forma directa para su utilización en la fonación.

Tres son los ejercicios que pueden ayudar a esa perfección, mediante lo que llamamos “ADMINISTRACIÓN DEL ALIEN-TO”:

A.—Con la preparación de una o dos etapas de respiración irregular 3-6, aspírese nuevamente todo el aire posible, colóquense los labios en posición de producir un soplo “afilado”, y diríjase la corriente resultante contra la llama de una vela puesta a distancia de 15 a 25 cms. de la boca. La llama debe inclinarse alejándose del ejecutante, y mantenerse de breves dimensiones, sin apagarse ni levantarse, ni “parpadear”. Háganse distintas pruebas de distancia, posición y fuerza de soplo hasta lograrlo, y cuando se haya encontrado

el punto óptimo, trátase de sostener esa espiración controlada el mayor tiempo posible. Una buena duración es de veinte segundos o más. El ejercicio tiende a controlar perfectamente la constancia de presión del aire por medio de los movimientos del diafragma; por lo tanto es fundamental que el control del soplo no se haga en la boca, mediante los carrillos o los labios, sino en el vientre, mediante la acción del diafragma y de los músculos ventrales. La boca sólo debe funcionar como tubería o soplete, no como regulador, pues de no ser así, cuando al hablar o cantar se muevan los labios, la presión del aire sufrirá en su regularidad.

B.—Hecha la preparación en la forma señalada para el ejercicio anterior, y después del tiempo de pausa a pulmón lleno, cuéntese en alta voz, lentamente, a un ritmo de 72 por minuto, o sea la velocidad normal del pulso: “uno, dos, tres, cuatro, cinco. . .” hasta que todo el aire se haya agotado, y no sea posible pronunciar una sílaba más. Tómese nota del número alcanzado. Repítase el ejercicio cuantas veces sea necesario. Los progresos serán rápidos si se hace con atención y constancia. El número mínimo que debe alcanzarse es el 40. Póngase especial atención en evitar los tropiezos siguientes: Rápidas aspiraciones fraudulentas que falsean el resultado del ejercicio; desperdicio del aire al silbar la letra “s”; desperdicio inicial de aire antes de producir el primer sonido; gasto exagerado de aire en los diez primeros números. El objeto de este ejercicio es, justamente, controlar la salida del aire, independientemente de la presión que naturalmente experimenta dentro del pulmón. Esa presión debe ser regulada voluntariamente: cuando es mucha, la presión muscular será mínima; al disminuir la cantidad de aire, aumentará la presión del diafragma, primero, de los músculos ventrales, después, y al final, del gran dentado, que ayudará a expulsar en forma de sonido, hasta la última molécula de aire expulsable.

C.—Después de una preparación semejante a la de los ejercicios anteriores, léanse sin respirar párrafos especialmente escogidos.

Deberá alcanzarse un mínimo de 120 sílabas. Para este ejercicio, olvídense toda expresión y puntuación: lo único que se busca es controlar la espiración para hablar largo tiempo sin necesidad de una nueva aspiración.

Como material para este ejercicio, se sugieren los siguientes párrafos, de dificultad creciente. Procúrese que todas las sílabas suenen con suficiente claridad.

I.—En el Arte Teatral no hay trampas, todo es natural y justo, y un buen artista es el resultado lógico de un largo estudio basado en una larga paciencia. El querer ser artista es fácil, lo difícil es pedirle al Arte lo que no puede dar, y más difícil aún es poder darle todo lo que suele pedir.

II.—Los alumnos de arte dramático no deben caer en la equivocación de suponer que los ejercicios de una sola aspiración son inútiles y que nada tienen que ver con la actuación. La amplitud de aliento y el saber respirar a tiempo, ayudan poderosamente a los actores y cantantes a conservar su voz siempre fresca, sonora, lozana, clara, expresiva, armoniosa y convincente.

III.—La música tiene gran influencia en lo físico y en lo moral. Con la música se amansan los osos y hasta el asno baila al son de ciertos instrumentos. En el Oriente sufren los camellos largos y penosos viajes al halago de algunos sonos, cesados los cuales retardan su paso y a veces no quieren andar más.

IV.—En Grecia, la época de la vendimia era esperada con verdadero afán, y acabada la recolección, volvían a la ciudad los campesinos montados en los carros donde conducían la uva, adornándose la cabeza con pámpanos y hiedra, entonando canciones y moviendo gran algazara, al dirigirse de uno a otro carro las más chispeantes pullas y chanzas.

V.—La desaparición del teatro religioso popular en el pasado obedeció a motivos de diverso carácter: recordemos las órdenes severas de los prelados y de los reyes contra las representaciones teatrales que se habían transformado en espectáculos profanos y excesivamente nocivos por su procacidad.

VI.—Los indígenas de América, o sea el conjunto de habitantes prehispánicos del continente distaban mucho de ser la masa más o menos uniforme por su aspecto o por su cultura que tácitamente se suele admitir, según parece presuponer la incorrecta designación genérica de “indios” que les ha sido aplicada por ciertos historiadores.

VII.—Entre los muchos misioneros distinguidos que vinieron a conquistar América religiosamente, debe recordarse con especialidad al virtuoso dominico fray Bartolomé de las Casas, que fue un gran defensor de los indios. Se puede asegurar que a la sombra de su piedad, nacieron la paz y la civilización cristianas en el nuevo mundo.

VIII.—Terminó la cruenta contienda con el exterminio total de los valientes patriotas que, denodadamente, con valor espartano, fueron cayendo uno a uno, resistiendo hasta el último aliento los embates furiosos de las fuerzas enemigas que, incontenibles, arrollaban y destruían cuanto encontraban a su paso.

IX.—Se formaría un admirable breviario humano, que fuera eco de todas las desdichas y que respondiera a todas las angustias, con sólo recoger las plegarias diseminadas en las tragedias griegas, en que todos los sufrimientos del alma y del cuerpo, desarrollándose con toda su grandeza, palpitan en el carácter heroico, atormentado o impúdico de sus personajes.

X.—La cerámica primitiva es casi exclusivamente monocroma, con decoración incisa o producida por pastillaje. En las formas utilitarias predominan las ollas más o menos globulares, ya sean lisas, ya adornadas con puntos alargados o líneas de pulimento, mientras que en las de carácter ceremonial, son los platos y pucos con decoración incisa o adornos, lo que sobresale.

XI.—De vez en cuando me siento filósofo y digo: “Toda iniciativa de reconstrucción espiritual obedece a un imperativo que pugna por la integración personal. Existe en todos nosotros una convicción, un anhelo subconsciente que alimentan a ese imperativo para que seamos íntegramente humanos” ¿Han entendido ustedes mi pensamiento? ¡Yo tampoco!

XII.—Haciendo gala de su irónico ingenio y cáustica mordacidad, así burlábase Petronio del corrompido Nerón: “¡Oh, divino y vesánico César, maravilloso engendro de la depravación, aborto encantador de la concupiscencia, monstruo exquisito de la impudicia! ¡Roba, pero no cantes! ¡Viola pero no versifiques! ¡Incendia, pero no declames! ¡Asesíname, pero no me ames!”

XIII.—En un endeble, raquíptico y desmañado aeróstato, solo, ayuno de toda precaución y sin ayuda alguna, el astronauta Asensio, ascendió a la estratósfera en una vacua y hueca pretensión de emular los triunfos alcanzados en aerodinámica, por sus antagónicos predecesores, en anteriores ocasiones.

XIV.—Discúlpeme si en forma poco rectilínea, y siguiendo a presiones jerárquicas, me permito interrumpir sus cotidianas preocupaciones, para interpolar ante ustedes este enrevesado estudio unirrespiratorio de lenguaje o léxico, esperanzado en que sea de su agrado, ya que ustedes saben gustar de las exquisiteces fraseológicas de las más selectas locuciones.

**XV.—Nuestro huracán e intratable paciente no puede ingerir, bajo ningún concepto, ese asqueroso y nauseabundo menjurje alio-liacético-pepináceo, porque perjudicaría sus más vitales vísceras intestinales de una manera indubitable, y el resultado sería catastrófico, desastroso, y hasta cataclísmico.**

Estos párrafos constituyen simplemente ejemplos. Pueden ser utilizados con el mismo objeto cualesquiera otros de aproximadamente el mismo largo, o más. Cuídese siempre de no “comerse” sílabas al decirlos. La dificultad de este ejercicio consiste, además del uso controlado del aliento, en la claridad de enunciación de cada sílaba, con lo cual nos sirve ya de introducción para el tema siguiente del programa: la Dicción.

<sup>1</sup> Es tradicional proscribir la respiración por la boca, bajo los pretextos más especiosos; en la realidad, y pese a las tradiciones adversas y a los prejuicios médicos, la respiración bucal es en la práctica inevitable, pues las fosas nasales más desarrolladas resultan insuficientes cuando hay que almacenar rápidamente grandes cantidades de aire. Por lo demás, ningún perjuicio resulta de la respiración bucal: la pretendida defensa contra la polución del aire que proporcionarían las pilosidades y la humedad de las fosas nasales no pasa de ser teórica, pues muy grandes tendrían que ser las impurezas suspendidas en el aire para detenerse en esos obstáculos, y, además, la boca es más húmeda que la nariz. La inocuidad de la respiración bucal queda plenamente demostrada con el caso de los nadadores, que respiran únicamente por la boca y en la región menos limpia del aire: a ras del suelo, por más que en su caso éste sea líquido; y sin embargo, el nadador es el deportista que alcanza mejor condición física general. La resequedad de garganta que produce la respiración amplia por la boca las primeras veces que se ejecuta, se soluciona por sí misma con la práctica: las glándulas salivales aprenden a trabajar más para compensar la mayor evaporación de saliva

que la robusta corriente de aire entrante produce. Y quien quiera apoyar la prohibición de la respiración bucal alegando el “dolor de caballo” que se presenta en los corredores cuando respiran por la boca, recuerde que ese dolor no es producido por la respiración bucal, sino por el abandono de la respiración costal —y por lo tanto deficiente— que la carrera implica: para correr necesitamos mantener rígido el abdomen, con supresión absoluta de la respiración diafragmática; al respirar por la boca, el diafragma funciona y la rigidez abdominal desaparece, con la consabida consecuencia dolorosa.

Una observación más: al respirar, en ambos sentidos, evétese controlar el flujo del aire con los labios: en la inspiración, constituyen un estorbo inútil; en la espiración, si tratamos de detenerla cerrando el orificio bucal, lo único que lograremos es que, en cuanto abramos la boca para hablar, el aire se escape sin control. Hay que “bombear” el aire con el diafragma en la cantidad precisa en cada caso, mientras los conductos respiratorios, inclusive la boca y los labios, no oponen ninguna resistencia a su movimiento. La salida del aire debe tener más el carácter de “aliento” que de “soplo”.





## TEORÍA DEL SONIDO ORAL

Un lenguaje o idioma es un medio de comunicación sonoro, capaz de transmitir sentimientos, ideas y conceptos. Se distingue de los medios de comunicación sonoros de los animales en dos circunstancias importantísimas: es simbólico y es convencional.

Los medios animales de comunicación sonora son puramente instintivos: el cacareo de la gallina para avisar a sus polluelos el peligro, el canto de cortejo de las aves; etc., es universal dentro de cada especie animal, y significa siempre lo mismo, sin variaciones de ninguna especie a lo largo de la historia o a lo ancho de la geografía. Una parte del lenguaje humano participa de este aspecto instintivo: las exclamaciones de dolor o de miedo, por ejemplo, son también internacionales y permanentes en la historia. Pero esa parte puramente instintiva, representa el mínimo en la comunicación verbal humana. Un idioma es, básicamente, “un sistema de símbolos vocales arbitrarios, mediante los cuales cooperan y actúan entre sí los miembros de un grupo social” según lo define Herskovitz. Notemos especialmente en esta definición dos conceptos: “símbolos vocales” o sean sonidos de la voz humana a los que se **atribuye** un significado que no tienen en sí; y “arbitrarios” o sea

totalmente convencionales, sólo interpretables a través de un acuerdo tácito que quiere entender tal idea en tal sonido o combinación de ellos. Es este carácter simbólico y convencional lo que da personalidad a cada idioma, y por eso una determinada combinación de sonidos (palabra) puede significar distintas cosas, según el idioma en que se emplee.

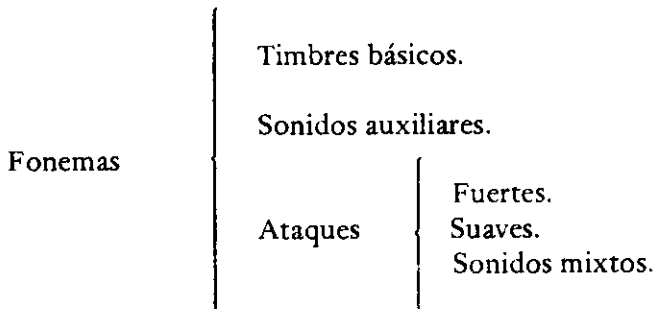
Si nuestro estudio de la voz humana tiende a lograr una plena y rica comunicación del actor con el público, es indispensable que los elementos sonoros que emplea nuestro idioma sean perfectamente establecidos por el que los pronuncia (actor) para que el que escucha (público) no caiga en confusiones respecto de su significado intelectual y su valor emocional. La voz del actor, que ya se supone suficiente por su dominio de la respiración, ha de ser clara y distinta por la correcta pronunciación de los elementos sonoros del lenguaje.

A esos elementos sonoros, se da el nombre de "fonemas". Debemos distinguir claramente entre los conceptos de **fonema** y de **letra**. Aquel es, como hemos dicho, el elemento **sonoro** del lenguaje; ésta es la representación **gráfica** de ese fonema. Por lo demás, no siempre coinciden letras y fonemas. Hay veces en que el mismo fonema es representado en varias formas: en castellano, usamos según los casos los grafismos c, qu, o k, para el mismo sonido; y en otras ocasiones se presenta el caso inverso: una misma letra representa distintos fonemas, como es el caso de la c, que antes de a, o, u, suena como k, y antes de e, i, suena como z o s, según la pronunciación local de que se trate.

Nuestro estudio se referirá exclusivamente a los **fonemas**, ya que lo que nos interesa es el sonido del idioma, y no su escritura. En consecuencia, el aspecto meramente ortográfico para nuestro objeto pasa a segundo término, y en interés de la claridad, usaremos frecuentemente un simbolismo gráfico que diferirá de la correcta

ortografía castellana, buscando una correspondencia constante del símbolo gráfico (letra) con el sonido (fonema), siempre que sea necesario.<sup>1</sup>

Para un ordenado estudio de los fonemas que integran nuestro idioma, hagamos un intento de clasificación de ellos. En ella seguiremos normas regidas por el objeto de nuestro estudio, lo cual, naturalmente la hará apartarse poco o mucho de otras clasificaciones, cuyo objeto es distinto del nuestro.<sup>2</sup> Para su pronunciación, por lo tanto, podemos establecer la siguiente clasificación de los fonemas castellanos:



Llamamos **TIMBRES BÁSICOS** a aquellos fonemas producidos con intervención preponderante de las cuerdas vocales, y perfeccionados en su individualidad mediante la acción del aparato resonador. Llevan el nombre de “timbres básicos”, porque en realidad son variaciones, o “colores” del sonido producido naturalmente por la laringe al poner en vibración, por la acción de las cuerdas vocales, la columna de aire resultante de la espiración. Corresponden en términos generales a las llamadas “vocales” del alfabeto. Su correcta producción es el objeto de la “Impostación” de la voz.

Los **SONIDOS AUXILIARES** son producidos por el aparato resonador, sin intervención básica de las cuerdas vocales. La vibración de la columna de aire no se produce en la laringe, sino en el paladar

blando, la lengua, etc. El sonido resultante no será en realidad un timbre básico, ya que no está producido por el órgano que es la base de la fonación, sino que tendrá un carácter distinto. Los sonidos auxiliares, que corresponden aproximadamente a las llamadas “consonantes sonoras”, son: **M, N, L, R, S, J**,

Los ATAQUES no son propiamente hablando sonidos, ya que no constituyen una vibración duradera. Son más bien modos de iniciar un timbre básico o un sonido auxiliar. Constituyen la liberación de la columna de aire para que entre en vibración, son simplemente distintas formas de apertura de la oclusión que impide al aire correr. Una vez liberada, la columna de aire vibra produciendo un timbre básico o un sonido auxiliar: el ataque ha dejado de existir como entidad sonora. La duración de un ataque no puede alargarse, es por naturaleza momentánea, por lo cual su identificación debe ser perfecta, ya que no presenta ocasión a rectificación auditiva. La claridad de la Dicción se fundamenta en la correcta producción de los ataques. Estos pueden ser suaves o fuertes, según que la liberación de la columna de aire se produzca con más o menos brusquedad. Son ellos: **B, P, D, T, F, CH, G**, (suave) y **K**. Pocas veces en castellano, más en otros idiomas, un ataque puede usarse para concluir un timbre básico o sonido auxiliar; pero su uso fundamental es el de iniciarlos.

<sup>1</sup> No está de más señalar que con esto no se trata de menospreciar la ortografía, símbolo básico de elemental cultura, sino sólomente de dejarla a un lado **para el propósito específico de nuestro estudio**.

<sup>2</sup> Nos circunscribimos, en el estudio siguiente, a la pronunciación correcta del castellano, como se habla tradicionalmente en la altiplanicie central de México. No hace falta decir que para otras pronunciaciones del castellano mismo, y con más razón para la de idiomas extranjeros, usados ocasionalmente por los actores de teatro hablado, y más frecuentemente por los cantantes, habrá que recurrir a otras normas.

Los SONIDOS MIXTOS se producen por la íntima sucesión de los Sonidos Auxiliares **L** o **N** y el Timbre Básico **I**, produciendo los fonemas representados por las letras **LL** y **Ñ**, o bien por la combinación del ataque **K** con el sonido auxiliar **S**, en la **X**. En su uso, los Sonidos Mixtos se acercan más a la categoría de Ataques, y por eso los incluimos en esta clasificación.

Los timbres básicos y los sonidos auxiliares son combinables con cualquier fonema. Los ataques no son combinables entre sí, salvo contadas excepciones, ni tampoco pueden producirse aislados: siempre se presentan en combinación con un timbre básico o un sonido auxiliar.



## IMPOSTACIÓN

### Teoría

La corriente de aire resultante de la espiración controlada constituye una columna constante y regular, que será convertida en sonido por la acción de las cuerdas vocales inferiores; ese sonido será modificado y ampliado por el aparato resonador, como arriba quedó explicado. La correcta puesta en vibración de la columna de aire para producir el sonido es el objeto de la impostación de la voz.

Entendemos por IMPOSTACIÓN el aprovechamiento pleno de la espiración para la producción del sonido con el máximo rendimiento y el mínimo esfuerzo posibles para cada garganta. Para que esto se logre, el aparato fonador y el aparato resonador deben trabajar en forma natural y a su máxima capacidad. Es necesario que el aire expulsado por la espiración sea totalmente puesto en vibración por la acción de las cuerdas vocales inferiores; que éstas, a su vez, vibren libremente bajo la doble influencia del aire que las agita y de sus propios músculos tensores, que regulan sus movimientos en cuanto a frecuencia y amplitud; y que el aire, ya vibrante, alcance y aproveche con toda eficiencia los órganos del aparato resonador, dis-

puestos de modo que influyan convenientemente en esa vibración.<sup>1</sup>

Desgraciadamente, sucede con la impostación lo mismo que con la respiración: hábitos defectuosos adquiridos hacen que se pierda el funcionamiento natural de los órganos, y que se pongan obstáculos más o menos conscientes a la capacidad fonadora en sus diversas etapas.

Una buena impostación supone cuatro condiciones, a saber:

Para que los músculos tiro-aritenoideos que constituyen el núcleo de las cuerdas vocales inferiores y regulan su tensión y tamaño vibrante puedan funcionar cómoda y eficientemente, es necesario:

1.—Que la columna de aire pase fácilmente entre ellos, sin encontrar obstáculos, anteriores o posteriores que impidan total o parcialmente su circulación;

2.—Que tengan firmes puntos de apoyo;

3.—Que no se opongan obstáculos, directos o indirectos, a su vibración;

Y para que el sonido resultante sea correctamente aprovechado por el aparato resonador, hace falta:

4.—Que el aparato resonador, en todas sus porciones y cavidades, reciba libremente el aire puesto en vibración por la laringe.

Todo lo cual se logra mediante la correcta colocación de la laringe, y el eficiente uso de su musculatura.



En primer lugar, la laringe debe estar firmemente colocada en posición baja, dependiendo así para su estabilidad de músculos que, estando contraídos, le dan seguro apoyo; además tal posición baja asegura una mayor capacidad al primer resonador: la faringe.

En seguida, tanto la epiglotis como el paladar blando deben dejar totalmente libres los conductos constituídos por la glotis y por la parte inferior y posterior de las fosas nasales, sin interferir en ninguna forma el paso del aire.

Por último, las cuerdas vocales mismas deben vibrar libremente en toda la extensión que haga falta para producir el tono y la amplitud del sonido que se busca, suprimiendo cualquier tensión u oclusión innecesarias. El timbre del sonido (no de la voz) será después logrado por el aparato resonador.

Todas esas circunstancias se logran colocando boca, paladar, lengua, garganta y faringe en "posición de bostezo" o en la posición que toman espontáneamente todas las vías respiratorias superiores cuando algún objeto demasiado caliente es introducido en la boca: el paladar blando se levanta, la lengua se aplanan y la faringe se amplía. Con ello se sitúa correctamente la laringe, y se obtiene la libertad de las cuerdas vocales y de los resonadores; el sonido producido por la vibración de las cuerdas vocales es fácilmente amplificado, y las cuerdas mismas, vibrando en libertad, realizan su trabajo con toda eficiencia, lo cual se traduce en mayor resultado con menor esfuerzo, o sea menos fatiga, más resistencia, mejor fonación, y una mayor **proyección**. —o sea alcance— de la voz.<sup>2</sup>

### Producción de los Timbres Básicos

Si, colocados los órganos fonador y resonadores en la forma explicada, se espira con regularidad, lanzando la corriente de aire

contra las cuerdas vocales de modo de ponerlas en vibración, se produce un sonido "neutro", indeterminado en su tono y timbre específico, pero característico en su timbre general: es el sonido real, natural, de la voz que se ejercita. Frecuentemente ese sonido difiere del usado generalmente por el sujeto para hablar; no es que al producirse el sonido **impostado** se esté falseando la voz, sino todo lo contrario: la voz producida en otra forma no es la natural, aunque sea la usual del sujeto. Muchas veces las mujeres, por cierta preocupación de que su voz sea "femenina", no hablan normalmente sobre su sonido fundamental propio, sino sobre un armónico más agudo; los hombres, en cambio, tienden en ocasiones a oscurecer falsamente su voz. Mientras ese **defecto** no sea eliminado, mientras la voz no recobre su sonido **auténtico**, es decir, mientras no esté correctamente **impostada**, no podrá decirse que el órgano vocal trabaje con naturalidad, ni eficiencia, ni menos resistencia.

El sonido neutro así obtenido no corresponde a ninguno de los timbres básicos: es un intermedio entre "a" y "o" en las voces masculinas y entre "a" y "e" en la generalidad de las femeninas. No importa, por ahora, el timbre exacto, lo que hace falta es la libertad, resonancia y comodidad de ese sonido. Como defectos más frecuentes, que deben evitarse a toda costa, señalaremos:

I.—La **NASALIDAD**, o sea la falsa posición del paladar blando, que envía toda la resonancia hacia las fosas nasales. Es el defecto más peligroso: una vez adquirido es muy difícil deshacerse de él.

II.—La **GUTURALIDAD** o **ENGOLAMIENTO**, producido por una epiglotis no completamente abierta, que da un indebido papel preponderante a la faringe como resonador. A veces el sonido producido es bello y aterciopelado, pero eso no quita que exista un defecto, que se revelará como grave para la correcta dicción, más tarde.

III.—El FALSETEO, más frecuente en la voz femenina, que al hablar con la laringe en posición demasiado alta, impide las resonancias fundamentales y da exagerada importancia a los armónicos agudos, con un “adelgazamiento” de la voz que resulta cansado para el que habla y para el que escucha, y que tendrá efectos nocivos sobre la intensidad del sonido y sus inflexiones expresivas.

Dos observaciones importantes pueden hacerse respecto de la impostación:

1.—Cuando el sonido es correctamente producido, es claramente perceptible la vibración de la pared superior del pecho, cerca de la fosa determinada por la arista superior del esternón entre las articulaciones claviculares: poniendo sin presión la mano en ese punto, debe sentirse fácilmente tal vibración.

2.—Si el sonido es correctamente emitido (es decir, enviado al exterior), la propia audición disminuye en la medida en que aumenta la emisión. La causa de esto es fácilmente explicable: nos hacemos oír de los demás a través del aire que ponemos en vibración con nuestro órgano fonador y sus resonadores, y ese aire alcanza el oído externo de quienes nos escuchan, que así perciben la emisión de nuestra voz. Pero nosotros mismos no nos oímos a través del aire, sino a través de nuestros propios resonadores y de sus cajas óseas; cuando hacemos vibrar ampliamente nuestros huesos craneanos, y especialmente el temporal, la vibración alcanza directamente nuestro oído medio, y nuestra propia audición es fuerte y clara, pero en cambio, la vibración emitida es relativamente pobre. Si el sonido es correctamente emitido, la vibración máxima se logrará en el aire exterior, disminuyendo por lo tanto la vibración ósea, y con ella la propia audición. Por otra parte, la cavidad bucal funciona como una bocina direccional, y el sonido de nuestra voz

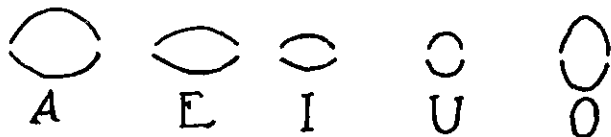
se aleja en dirección contraria a la colocación de nuestros pabellones auditivos, situados atrás en comparación con la boca. Para comprobar que la mayor emisión produce mejor sonido exterior, hágase —con un libro, con las manos, o colocándose en un rincón de la pieza— un conducto al aire exterior, de modo que el sonido sea reflejado hacia el pabellón de la oreja. Un resultado semejante se consigue colocando la mano tras la oreja, de modo de ampliar el pabellón, y por lo tanto su captación. Emítase después correctamente cualquier sonido y se observará que éste se oye mejor cuando existe el conducto mencionado o mientras permanece la ampliación del pabellón; y disminuye la audición si suprimimos conducto y ampliación. Puede, pues, establecerse una regla interesante: mientras mejor **nos oímos** nosotros mismos, menos bien **nos oyen** los demás. Conviene, por lo tanto, acostumbrarnos a cómo **nos** debe sonar nuestra voz cuando está en perfecto funcionamiento, ya que si nos suena demasiado bien, es probable que no esté siendo emitida con toda la eficiencia deseable.

El “sonido neutro” producido por la correcta impostación, es la “materia prima” de la fonación, pero debe ser modificado para la producción de los sonidos específicos. Esto se logra por la acción de los resonadores, sobre todo la boca, y muy especialmente los labios, que al cambiar de forma y posición, matizan el sonido neutro transformándolo en lo que hemos llamado Timbres Básicos. Todos ellos son simples modificaciones del sonido neutro fundamental. Para comprobarlo, y tomando como base los cinco sonidos vocales teóricos del castellano, ensáyese, sin interrumpir el sonido, pronunciar todos esos sonidos en este orden, pasando lentamente de uno a otro:

a . . . . e . . . . i . . . . u . . . . o . . . . a . . . . e . . . . i . . . . etc.

A lo largo de este “círculo de timbres básicos” la boca tomará

cinco posiciones principales, que son aproximadamente semejantes a los esquemas siguientes:



pero también, al pasar de una a otra, adoptará posiciones intermedias que se traducirán sonoramente por sonidos igualmente intermedios, por ejemplo la “u” francesa entre “u” e “i”, la “ä” alemana entre “a” y “e” etc.

Por otra parte, el orden lógico de esos fonemas no es el tradicional a-e-i-o-u, sino a- e- i- u- o, ya que u se encuentra a medio camino entre la posición de los labios para i y para o, como es fácil comprobar experimentalmente.

De esta observación se desprende que en realidad no existe un determinado número de timbres básicos, sino que cada idioma, cada pronunciación regional y hasta cada persona, elige entre ese infinito número de sonidos posibles aquellos timbres sobre los que basará su pronunciación.

En nuestro castellano mexicanizado, los fonemas o timbres básicos son 12 claramente distinguibles:

- a (neutro) como en pastel o pila,
- á (claro) como en padre o pánico,
- e (neutro como poste o cerrado,
- é (claro) como en pelo o correr,
- ē (abierto) como en templo o mentira,
- i (neutro) como en pincel o mártir,
- í (claro) como en carmín o píldora,

- o (neutro) como en cuando o tocino,
- ó (claro) como en cómica o monte,
- u (neutro) como en producir, o artículo,
- ú (claro) como en talud o número,
- ũ (abierto) como en punto o mundo.

La diferencia de los sonidos representados por las letras acentuadas y las no acentuadas es fácil de percibir, comparando ambos sonidos en la misma palabra: evidentemente no es lo mismo “papa” que “papá”, y se trata de una simple trasposición del timbre claro, presente la primera vez en la primera sílaba, y la otra en la segunda. La percepción de los fonemas abiertos y largos *ê* y *ũ* requiere más entrenamiento, pero también es fácil distinguirlos: en la mayoría de los casos, preceden a un sonido nasal, “m” o “n”.

Para la producción correcta de esos doce fonemas, que por ser los que sirven de base a la pronunciación hemos llamado **timbres básicos**, colóquese el aparato fonador y el resonador en la forma que quedó descrita en la página 65 de este texto, y, aspirando breve y cómodamente (siempre en forma diafragmática), aprovéchese la siguiente espiración para producir el sonido neutro original. Repítase la aspiración, y esta vez ábrase bien la boca, dejando caer la mandíbula inferior sin forzar la apertura bucal<sup>3</sup> y retrayendo el labio correspondiente de modo de dejar ligemente descubiertos los dientes inferiores, búsquese el sonido “á” sin perder la vibración y sonoridad del sonido impostado. El paladar blando y la lengua no deben intervenir para nada en esta fonación: el primero conservará su posición natural, la segunda permanecerá “muerta”, o sea naturalmente aplanada en la caja que forman los dientes inferiores, evitando un inflamamiento de la base de la lengua, o su retracción hacia el fondo de la garganta. La posición de los labios debe efectuar un amplio óvalo horizontal, con la línea inferior (labio inferior) ligeramente más curvada que la superior. Logrando el fonema

“á”, inténtese su variante “a” simplemente cerrando mínimamente el óvalo labial, sin que pierda sus proporciones, y disminuyendo la fuerza de la corriente de aire, pero sin perder la vibración ni la calidad sonora del sonido impostado.

A continuación, búsqese el fonema “ó” por una mera variación de la posición de los labios, sin que ningún otro órgano (lengua, paladar, mandíbulas) intervenga. Para “ó”, los labios deben afectar la forma de un óvalo vertical, es decir, a partir de “á”, abrir un poco más la boca en sentido vertical, mientras horizontalmente las comisuras de los labios se aproximan. El sonido debe ser tan fácil e intenso como en el fonema anterior, evitando que “se vaya atrás”, es decir que no sea correctamente emitido. La causa más frecuente de ese defecto es un levantamiento del labio inferior, que se interpone en el camino de la emisión, o bien un abajamiento de la epiglotis, que guturaliza y sofoca la vibración. Dominado “ó”, búsqese “o” en la misma forma señalada para el fonema anterior. Háganse repetidos ejercicios de “á”, “a”, “ó” y “o”, independientes, o sea un fonema en cada espiración, o combinados entre sí, en forma de “diptongos” por así decirlo, o sea dos o más fonemas en una sola espiración. Procúrese tomar como base de esos “diptongos” el fonema mejor logrado en su impostación y sonoridad, para igualar los demás sobre ese modelo.

Cuando estén dominados esos cuatro fonemas, ejercítese “é”. Nuevamente habrá que modificar la posición de los labios, pero **sólo de los labios**, que ahora tomarán la forma de un óvalo aplanado en el sentido vertical, con ambos labios curvados casi en la misma proporción respectiva, y las comisuras alejadas entre sí. Es fácil una indebida contracción del paladar blando o un inoportuno abultamiento de la lengua que mandarán el sonido hacia la nariz: deben evitarse a toda costa. Un medio de lograrlo es “pensar en a” cuando se pronuncia “e”, es decir, abrir un poco los labios hacia la posición “á”. Cuando esté perfecta la pronunciación “é”, búsqese

“e”, como se indicó en los párrafos anteriores, y luego “ē”, abriendo más la boca, casi en “a”, y haciendo resonar el aire contra el paladar duro. Háganse ejercicios “é-e-ē” y en sentido inverso. Luego, combínense estos fonemas con los anteriores, principiando en el orden directo: o-ó-á-a-ē-e-é, luego en orden invertido y más tarde en cualquier orden y combinación, pero sin perder la pureza de cada timbre básico.

Los fonemas “í” e “i” deben ser estudiados a continuación. Estos presentan el mismo problema que los anteriores en cuanto al paladar blando; pero además se presenta a veces una mayor tendencia a levantar la parte posterior de la lengua, y a retraer ésta, con consecuencias de guturalidad. La posición de los labios para “í” e “i”, es sensiblemente igual a la de “e”, pero con las comisuras menos separadas, tendiendo al círculo, pero sin realizarlo. De la misma manera que en “e” nos ayudó “pensar en a”, para “i” conviene “pensar en e”, o sea, abrir la boca un poco, para evitar el sonido “apretado” y estridente. Combínense estos fonemas con todos los anteriores hasta lograr su perfecto rendimiento.

Sólo cuando estén totalmente dominados los nueve fonemas antes descritos, inténtese el “ü”. Este fonema y sus variedades, puede decirse paradójicamente que son “timbres destimbrados”: los labios se contraen hasta un pequeño círculo que forma un estrecho conducto, y fácilmente cierran el paso a la vibración correcta. Evítese este problema no cerrando excesivamente los labios, para lo cual, como en casos anteriores, conviene “pensar en o”. Pásese luego a la variedad “u”, y por último a la “ú”, que por ser más intensa tiende a ser más cerrada, y por lo tanto más difícil de dominar. Combínense los nuevos fonemas con todos los anteriores, en todos los órdenes posibles.

Hágase con toda corrección el “círculo de timbres básicos”,



pasando por todas las posiciones labiales antes precisadas para obtener exactamente los timbres requeridos:

á . . . a . . . ó . . . o . . . ù . . . u . . . ú . . . í . . . i . . . é . . . e . . . ě . . . á . . . etc.

y en sentido inverso. Pátese lentamente de uno a otro fonema produciendo todos los intermedios, pero deteniéndose en los doce básicos, sin interrumpir el sonido o sea con una sola espiración. Lógrese la clara pronunciación de todos ellos, sin que ninguno “se vaya atrás”, o sea deje de vibrar amplia y cómodamente al exterior, ni se nasalice o guturalice. Cuando los timbres básicos están bien **impostados**, puede interrumpirse el paso de aire por la nariz, cerrando con los dedos las ventanas nasales, sin que el sonido de ninguno de los timbres varíe en lo mínimo. Otra comprobación de la correcta utilización del aire espirado, es la cantidad de “círculos de timbres básicos” completos que se pueden hacer con una sola espiración. Siete o más perfectamente pronunciados, es un buen número.

<sup>1</sup> Desgraciadamente, una muy extendida ignorancia del funcionamiento del aparato fonador, ha hecho que muchos profesores, por otra parte actores de valía, confundan la **impostación** con el **engolamiento**, que es en realidad, como más tarde se explicará, un error de impostación. Así se ha llegado a menospreciar, y hasta a combatir, el concepto mismo de impostación; pero es un hecho que una voz mal impostada, no “corre”, o sea carece de la necesaria proyección, con las consecuencias, ya anotadas, de fatiga del actor y de su público.

<sup>2</sup> Es importante señalar que los músculos tiro-aritenoideos (cuerdas vocales inferiores) sólo son parcialmente voluntarios, ya que en realidad están controlados desde el oído medio o interno, y no por voliciones conscientes. Cuando el oído percibe un sonido, especialmente por lo que se refiere a su tono, transmite una orden a

las cuerdas vocales, que por sí mismas adquieren la tensión necesaria para producir la frecuencia de vibración requerida. Esta es la razón que explica que quien tiene “mal oído” en mayor o menor grado, sea correspondientemente “desafinado”, y en los casos extremos, que los sordos absolutos de nacimiento, sean incapaces de hablar.

En consecuencia, todo intento de “ayudar” conscientemente a las cuerdas vocales resulta en la práctica contraproducente: el secreto de la buena impostación y de la buena afinación, tanto del actor que habla como del que canta, consiste en dejar que las cuerdas vocales vibren con toda libertad, controlándolas auditivamente, y **nunca** mediante movimientos musculares de la garganta, que lo único que logran es entorpecer su funcionamiento.

<sup>3</sup> Al forzarse el movimiento de la mandíbula inferior, pretendiendo ampliar la apertura de la boca, la acción de los músculos esterno-cleido-mastoideos “descoloca” la laringe, desplazando su posición correcta; e interfiere con la libertad de movimiento de las cuerdas vocales, perjudicando el sonido.

## DICCIÓN

Establecidos en su verdadero valor fonético los timbres básicos, vamos ahora a estudiar los demás fonemas que, combinados con ellos, constituyen las palabras, elemento de la comunicación verbal y base de todo canto. La correcta producción de ellos, y su combinación con los timbres básicos, constituye la DICCIÓN.

### Sonidos auxiliares

Como arriba quedó dicho, entendemos por Sonidos Auxiliares aquellos fonemas que, producidos sin intervención preponderante de las cuerdas vocales, son propiamente **sonidos** por cuanto sus vibraciones son regulares y susceptibles de duración; los consideramos auxiliares puesto que no tienen la importancia fundamental de los timbres básicos, ni, por lo tanto, son tan usados como ellos.

Pertencen al grupo de sonidos auxiliares:

**M**, en que la vibración del aire no se produce en la laringe, sino en el fondo de las fosas nasales, siendo las ventanas de la nariz los únicos transmisores de la vibración al exterior. Los labios ocluyen toda sali-

da de aire vibrante permaneciendo firmemente cerrados. Es este el fonema más fácil de producir.

**N**, producido casi en la misma forma que el fonema anterior, pero con cierta participación del resonador boca, que funciona por influencia de las fosas nasales. En efecto, aunque la salida del aire se efectúa también solamente por las ventanas de la nariz, la oclusión de la boca no se hace con los labios cerrados, sino interponiendo la lengua, apoyada en la bóveda del paladar duro, y lateralmente en los dientes superiores, cerrando totalmente el paso al aire vibrante, pero no a la vibración, que a través de los dientes y de la lengua misma, se comunica al aire contenido en la parte anterior de la boca, dando al fonema su sonido característico, claramente diverso de m. Es también un fonema de fácil ejecución.

**L**, semejante al anterior en cuanto a la intervención de la lengua y su posición contra el paladar duro; pero en este caso, la lengua se separa lateralmente de los dientes, dejando paso al aire vibrante. El aire de la boca vibra así no sólo por simpatía indirecta, sino por impulso directo del aire vibrante en las fosas nasales y en la faringe. Las fosas nasales vuelven a su papel puramente auxiliar de resonadores, y la comunicación con el exterior se hace a través de la boca. Procúrese diferenciar claramente l de n, mediante la separación lateral de la lengua y los dientes.

**R**, producto de la vibración de la punta de la lengua contra la inserción de los dientes incisivos del maxilar

superior. La lengua debe adoptar una forma puntiaguda que permita a su punta vibrar libre y fuertemente, golpeando la parte delantera del paladar duro; el sonido, producido en la parte anterior de la boca, no aprovecha ningún resonador: es éste el sonido auxiliar que, por sí mismo, tiene menor intensidad. A diferencia de los anteriores, en éste se suelen presentar varios defectos de pronunciación: si la lengua no se "afila" bastante en su punta, sus lados rozan o tocan los dientes laterales, y no se produce la vibración característica de este fonema, que resulta "arrastrado", con un sonido semejante a "sh"; si la lengua se retrae y se abulta en su base, se produce un sonido gutural, vagamente semejante a "g". Hay que evitar cuidadosamente ambos defectos, especialmente el primero, muy frecuente entre nosotros.

**S**, simple silbido del aire que escapa, sin vibración de los resonadores. Es producido directamente por la columna de aire, que sale a presión, pero casi libremente, a través de un estrecho conducto formado por los arcos dentales, muy cercanos entre sí, pasando sobre la lengua, que toma una forma acanalada en su línea central, y toca lateralmente los dientes superiores. Aunque ningún resonador interviene directamente en este fonema, la mayor o menor separación de los labios, al modificar el flujo del aire, puede modificar el sonido en cierta medida. El principal problema que presenta este fonema es el de equilibrarlo: ni demasiado silbante, ni demasiado suave, evitando sobre todo que se transforme en "sh", o que desaparezca en "j".

**J**, por último: sonido difícil producido por una contracción de la epiglotis y cierta vibración de la úvula. La vibración del aire se produce en la faringe misma, y es comunicada al exterior a través de la boca, cuya forma y posición casi no influyen en este fonema. Como en el caso anterior, debe equilibrarse el sonido, de modo que no resulte desgarrante para la laringe, ni, en el otro extremo, tan suave que pierda sus características propias.

Practíquese cada uno de estos sonidos, procurando su plena claridad, y alargando su duración para su perfecta identificación, evitando con todo el cuidado los tropiezos señalados al describir cada uno.

Los timbres básicos y los sonidos auxiliares pueden combinarse entre sí en cualquier forma; pero en el uso de nuestro idioma, si bien la combinación de dos o tres timbres básicos es frecuente, en cambio la combinación de sonidos auxiliares entre sí es rara: éstos se combinan generalmente con los timbres básicos, sea precediéndolos, o siguiéndolos. En consecuencia, una vez dominada la pronunciación aislada de los sonidos auxiliares, combínense con cada uno de los timbres básicos claros (acentuados). Como los sonidos auxiliares son seis, y los timbres básicos claros sólo cinco, la sucesión completa de combinaciones resulta fácil, si se mantiene siempre el mismo orden de cada serie, con este resultado:

Combinaciones “directas” (sonido auxiliar precediendo al timbre básico):

**ma, ne, li, ru, so, ja, me, ni, lu, ro, sa, je, mi, nu, lo, ra, se, ji, mu, no, la, re, si, ju, mo, na, le, ri, su, jo. . .** y de nuevo **ma. . .**

Combinaciones “inversas” (sonido auxiliar después del timbre básico), con exclusión de *j* que en castellano casi nunca es final:

**am, en, il, ur, os, an, el, ir, us, om, al, er, is, um, on, ar, es, im, un, ol, as, em, in, ul, or. . .** y de nuevo **am. . .**

### Ataques

Los ataques, como ya se dijo, no son en realidad sonidos, sino formas de iniciar un sonido propiamente dicho, sea timbre básico o sonido auxiliar. Se producen al liberar la columna de aire vibrante, y por lo tanto son consecuencia de los diversos modos de oclusión que pueden oponerse a la salida de dicha columna. Además, sea que la liberación se efectúe en forma brusca o en forma gradual, tendremos dos maneras de ataque que pertenecen al mismo modo, por así decirlo. Los ataques, por lo tanto, pueden ser **fuertes**, si la liberación es brusca, o **suaves**, si es gradual. Se presentan, pues, en parejas, en la forma siguiente:

**B - P:** partiendo de la posición de labios cerrados, característica de **m**, al separar los labios para proyectar el sonido por la boca se produce **b**, si la separación es lenta, y **p** si es brusca. Es necesario diferenciar claramente un ataque de otro, combinándolos con los timbres básicos y con los sonidos auxiliares.

**D - T:** para estos ataques la oclusión no es labial, sino apoyando la lengua contra el arco superior de la inserción dentaria, en forma semejante a la usada para la producción de **n**. Al separar la punta de la lengua de su apoyo, se produce esta pareja de ataques. Practicarlos como en el caso anterior

(v) - F: son ahora los dientes superiores los que uniéndose al labio inferior, obstruyen la columna de aire. El ataque suave de esta pareja, que ponemos entre paréntesis, no pertenece a la pronunciación del castellano aunque en otros idiomas es existente e importante; f, en cambio, es frecuente, pero no debe perder su carácter fuerte aunque no se use el fonema contrastante.

(sh) - CH: la lengua, tomando una forma ancha, apoya sus bordes laterales en los molares —superiores e inferiores— y coloca su punta en posición baja; mientras tanto su parte central se apoya en el paladar duro. Al abrirse esta última oclusión es cuando se produce el ataque. Como en el caso anterior, el ataque suave no es castellano, pero el fuerte sí.

G - K: este ataque es producido en la laringe: la epiglotis cierra el paso al aire, y lo libera brusca o suavemente. El sonido producido por el ataque suave es el representado gráficamente por g antes de a-o-u; el producido por el ataque fuerte es escrito como k, qu, o c antes de a-o-u. Estos dos ataques son posiblemente los más difíciles de diferenciar claramente, pues k tiende fácilmente a suavizarse en g.

### **Sonidos mixtos**

Como arriba quedó apuntado, los sonidos representados gráficamente por LL y Ñ son simplemente producto de la íntima asociación de L e I y de N e I respectivamente y la X es solamente la sucesión KS. Su uso los clasifica dentro de los ataques.



Dominados los ataques, poniendo especial cuidado en diferenciar los suaves de los fuertes correspondientes, practíquense en combinación con todos los timbres básicos, primero; y luego con todos los sonidos auxiliares. Aunque estas últimas combinaciones raras veces se presentan en la práctica de la dicción, resultan buenos ejercicios para dominar tanto los ataques como los sonidos auxiliares.

Esta práctica sistemática tiene un defecto: presenta siempre en el mismo orden las combinaciones (sílabas), y se adquiere la costumbre de pronunciarlas así. Conviene, pues, acostumbrar a todos los órganos de la dicción a obedecer rápidamente, y en cualquier orden, a los estímulos visuales provocados por la lectura. Un buen ejercicio para lograrlo consiste en la llamada "lectura en columna" o sea la lectura de arriba abajo de la primera sílaba de cada renglón de una página cualquiera. Como las sílabas pronunciadas así no tienen significado lógico, se evita un tropiezo frecuente y grave para el principiante: disfrazar, con pretexto de expresión o de inflexión sonora, el verdadero valor de los fonemas y sus combinaciones. En la pronunciación de sílabas dispersas, cualquiera que sea el método que se emplee, el valor fonético de cada elemento debe ser preciso e inequívoco, dando a los timbres básicos su variante clara (acentuada).

#### **Algunas observaciones importantes:**

La variante suave de **R** (escrita como **r** simple a media palabra o al final) no constituye **sonido auxiliar** como su variante fuerte ya tratada (**r** inicial o doble) sino **ataque**, debido a su brevísima duración: un solo golpe de la punta de la lengua contra la inserción de los incisivos superiores. Tal sonido es prácticamente improducibile sin una preparación, que puede estar constituida por un timbre básico u otro ataque o, más raramente, por un sonido auxiliar; en cambio es frecuente como sonido final, en cuyo caso debe cuidarse de no endurecerlo en **rr**.

En cuanto al grafismo **Y**, a veces representa el timbre básico **I**, y otras el sonido mixto **LL**, sin que sea posible señalar reglas precisas al respecto. Pero cuando representa **LL**, su sonido es idéntico al de ésta, y no debe transformarse en un fonema “arrastrado” semejante vagamente a **SH**, como es uso vicioso —desde el punto de vista castellano-mexicano que adoptamos— en varias regiones de nuestro país, y en Sudamérica.

Por último, y aunque tal vez no haga falta repetirlo, insistimos en que en toda esta exposición hemos atendido fundamentalmente al aspecto fonético del idioma, dejando a un lado el aspecto ortográfico. Así hemos representado por **K** no sólo el sonido de esa letra, sino también el de **C** fuerte o **Qu**; **G** siempre tiene su valor suave, pues el fuerte corresponde siempre a **J**; y **S** toma el lugar de **C** suave y de **Z**, cuyo sonido estrictamente castellano se sustituye entre nosotros por **S**.

### Aplicación concreta.

Para facilitar y entrenar la correcta pronunciación de sonidos auxiliares y ataques en combinación con los timbres básicos, se han construido frases ingeniosas, más o menos provistas de sentido lógico, pero muy útiles como práctica de dicción. Entre ellas debemos distinguir dos categorías:

**Ejercicios de dicción** que proponen un mismo fonema repetidamente, en diversas combinaciones, con el fin de hacer más precisa su pronunciación.

**Trabalenguas** que presentan una difícil combinación de fonemas, o varias semejantes fácilmente confundibles entre sí, a fin de obligar a la lengua y demás órganos de la fonación a desempeñarse con toda corrección en medio de cualquier

dificultad, generalmente consistente en rápidos cambios de una a otra posición.

Aunque ciertamente es importante la velocidad en ambas categorías, no debe exagerarse esa importancia: es desde luego mayor la que tiene la correcta y clara pronunciación, sin la cual la velocidad es inútil. Para estudiar, pues, un ejercicio de dicción o un trabalenguas, empíese muy despacio, dando todo su valor a cada uno de los fonemas que lo integran, y a cada una de las combinaciones que trata de ejercitarse especialmente. Si algún pasaje —palabra o fracción de palabra, o bien combinación de final de palabra con principio de la siguiente— resulta especialmente arduo, practíquese ese pasaje, independientemente del resto del texto, hasta dominarlo con toda soltura; luego intégrese ese pasaje en la frase completa; y sólo cuando ya la dicción de todo el texto es perfecta, comiencese a darle velocidad. Al aumentar ésta, se presentarán nuevamente los problemas antes dominados, o bien nuevos problemas: trátense como antes quedó dicho, pero **nunca** se siga aumentando la velocidad si no se ha dominado la dicción. De otro modo, los defectos no superados, en vez de desaparecer, se aferrarán, y en vez de obtenerse el resultado que se busca con el ejercicio, o sea, perfeccionar la dicción, se obtendrá un resultado contraproducente.

La distribución de la respiración es también importante. Salvo el caso de un ejercicio de dicción o trabalenguas muy breve, no se trate de decirlo de primer intento en una sola espiración. Cuando se hayan dominado lentamente los problemas de dicción, búsqese el ritmo de la frase, precisando los “puntos de apoyo rítmicos”, o sea algo semejante a los “tiempos fuertes” del compás de la música, y acomódese la respiración a ellos. Después, al buscar la velocidad, suprímase las respiraciones intermedias, hasta llegar a decir todo el texto con una sola espiración, y rápidamente; pero siempre buscando, como objeto principal, la máxima precisión de la dicción.

Cuídese especialmente el final del ejercicio. Cierta mecanismo psicológico impulsa a sentir vencido el problema antes de la última palabra o sílaba y por lo tanto a descuidar ésta, y es frecuente que quien ha dicho todo el texto sin fallas, y a velocidad apreciable, fracase en las últimas sílabas.

Como material para esta práctica, puede comenzarse por los textos de una sola espiración, en las páginas 51 y siguientes, que ya presentan ciertas dificultades de dicción, especialmente los últimos. Superados esos, utilídense los ejercicios siguientes. No se pase a otro sin haber dominado totalmente el anterior. Naturalmente, cada alumno encontrará dificultades diversas, inherentes a la conformación de sus órganos fonadores, o a los hábitos de pronunciación adquiridos. Sin embargo, respétese el orden en que están puestos, aunque no todos los alumnos estudien el mismo ejercicio simultáneamente.

## **EJERCICIOS DE DICCIÓN**

### **Instrucciones Generales**

Tanto en este capítulo como en el siguiente, los diversos Ejercicios de Dicción y Trabalenguas respectivamente, se encuentran no en orden de dificultad, sino en el orden lógico sugerido por la exposición teórica anterior. Se insiste una vez más en que debe darse mayor importancia a la perfecta dicción que a la velocidad, la cual sólo tiene sentido como un alarde de dominio, y por lo tanto estará fuera de lugar si no existe previamente el dominio perfecto.

Para ayudar al estudio, ejecución y control de resultados, se incluyen al margen, a continuación del número de orden de ejercicio, varias indicaciones que deben ser interpretadas como sigue:

La primera columna ostenta un número romano que se refiere a la dificultad del ejercicio, siguiendo esta clave:

- I.—Muy fácil.
- II.—Fácil.
- III.—Dificultad media.

IV.—Difícil.

V.—Muy difícil.

Tal indicación deberá tenerse en cuenta para no desesperarse por los problemas que se presenten.

La segunda columna señala, en segundos, el tiempo normal que debe emplearse, cuando, ya dominado el ejercicio, se dice correctamente sin alargar innecesariamente las sílabas.

La tercera columna indica, también en segundos, los tiempos que deben ser alcanzados en velocidad rápida, siempre sin detrimento de la buena dicción.

### **Para los Timbres Básicos**

Dentro de lo posible, las frases siguientes están construídas a base de un sólo timbre básico **con sus variantes**, o sea las pronunciaci**o**nes clara, neutra o abierta, según oportunamente se explicó. Procúrese no confundir esos valores.

Téngase especial cuidado con las “aliteraciones”, o sea con la sucesión inmediata de distintos valores del mismo timbre básico, sea dentro de una misma palabra (“poseer”, “coordinar”. . .) o al final de una y principio de la siguiente (“va a la plaza” del ejercicio # 2 no es equivalente de “bala plaza”, ni “que me de ese eje” del # 3 debe sonar como “que me desceje”). En realidad, se trata de diptongos, o sea de **dos** timbres básicos sucesivos, pero diversos, cada uno de los cuales debe conservar su sonido característico. Tampoco es correcto separar ambos sonidos, para diferenciarlos, mediante una pausa por breve que ésta sea: debe conservarse la continuidad del sonido sin menoscabo de su diferenciación. Estas observaciones son especialmente importantes para los seis primeros ejercicios, pero son válidos para todos, cuando el caso se presente.

1 1 8 6 CANSADAS, CARGADAS, RAPADAS, MARCHA-  
BAN LAS CHAVAS; CALLADAS, CALMADAS,  
BANDADAS DE GATAS LAS RATAS CAZABAN;

LAS RANAS CANTABAN, LLAMABAN, SALTABAN, Y AL SALTAR SANABAN DE SU MAL AS-TRAL.

- 2 1 10 8 EN LA MAÑANA, LA MAMÁ DE ANA ZAVALA VA A LA PLAZA A CAMBIAR CÁSCARAS DE NARANJA POR MANZANAS, BANANAS, PATATAS Y CALABAZAS, PARA LAVARLAS, APLASTARLAS, AMARRARLAS, EMPACARLAS, CARGARLAS, Y MANDARLAS A CANADÁ.
- 3 II 7 5 QUE EL BEBÉ CESE DE BEBER LECHE FRENTE A LA TELE, QUE BESE EL PELELE, QUE ME DÉ ESE EJE QUE LE DEJÉ, Y QUE SE ENTERE DE LO QUE PENSÉ.
- 4 II 7 5 MIMÍ Y LILÍ QUISIERON VIVIR EN EL MISSISSIPÍ SIN LÍMITE VIL MILITAR NI CIVIL, SIN MINIBIKINIS NI CÍNICOS HIPPIES, SIN BILIS VISIBLES NI TINTE VIRIL.
- 5 III 9 7 EL MUY TUMULTUOSO FRUFRÚ DEL CUCURUCHO DE URUCHURTU, UN GUTURAL ZULÚ DEL SUR, SUCUMBIÓ ANTE EL MUY USUAL SUSURRO DE LAS BURBUJAS DE PÚRPURA DEL TUL DEL TUTÚ DE LULÚ.
- 6 I 7 5 COCO ROMO CONTÓ LOS POTROS Y LOS TOROS DEL SOTO; EL MORO TONTO COGIÓ LOS POTROS, TOMÓ LOS TOROS, Y SÓLO POR SUS LLOS SE LOS CONDONÓ.

**Para los sonidos auxiliares:**

Existen también ocasionalmente aliteraciones de sonidos auxiliares (“cual la” del ejercicio # 14; “los seis seis seis” del # 21; “bien navegaba” del # 24, y otros semejantes). Aplíquense a ellos las mismas observaciones hechas para las aliteraciones de timbres básicos.

**Pronunciación de M:**

7 1 7 6 MEMO MEDINA MIMABA MELOSAMENTE AL MININO DE SU MAMÁ MANUELA, MIENTRAS MOSTO, MUCHACHO MORENO, REMONTABA LAS CUMBRES A LOMO DE MULA COMIENDO Y MASCANDO.

8 1 7 6 MELESIO MORENO MANDABA MONEDAS, MANOLO MORALES MATABA MOSQUITOS Y AMPARO MENDOZA TOMABA EMPANADAS CON MARY SU HERMANA EN EL MEZQUITAL.

**Pronunciación de N:**

9 1 7 6 NACÍÓ NORMAL LA NENA NINA, ANUNCIÓ NOTORIAMENTE LA NANA EN UN INSTANTE ANGUSTIOSO, AUNQUE NUNCA NECESITARA ENUNCIAR NI PONDERAR ANSIOSAMENTE TAN INTERESANTE NUEVA.

10 1 9 7 NADIE NOTA NUNCA QUE NO NECESARIAMENTE SE ENTIENDE LA NOCIÓN DE NACIÓN, AUNQUE CONTINUAMENTE SE TENGAN TENDENCIAS A ENDEREZAR ENDECHAS NATURALES A LA NACIÓN DE SU NACIMIENTO.

11 1 7 5 GERMÁN EL MATÓN, YENDO EN SU CAMIÓN CAMINO A BELÉN, SE LE DIÓ UN CERRÓN SIN TENER BUEN FIN AL PANZÓN DON JUAN, SEGÚN RELACIÓN DE JOAQUÍN KANKÚN.

**Pronunciación de L:**

12 1 8 6 CON OLOROSAS LOCIONES SE LOGRÓ CALMAR LAS MALDADES LOCAS DE LUCHA Y LUCÍA,



QUE LUCÍAN LOS VELOS Y LAS LARGAS COLAS  
DE LÓBREGAS TELAS LUENGAS Y LUCTUOSAS.

13 III 10 9 ESE LOLO ES UN LELO, LE DIJO LA LOLA A DON  
LALO, PERO DON LALO LE DIJO A LA LOLA:  
NO, LOLA, ESE LOLO NO ES LELO, ES UN LILA.  
¿ES UN LILA, DON LALO, ESE LOLO, EN VEZ DE  
SER LELO? SÍ, LOLA, ES UN LILA Y NO UN LE-  
LO ESE LOLO, LE DIJO DON LALO A LA LOLA.

14 II 5 4 LA PIEL DEL JOVIAL MANUEL, SIEMPRE FIEL  
A LA LEY LOCAL, LUCE TAL, CUAL LA MIEL DE  
UN PANAL SINGULAR.

#### **Pronunciación de R:**

15 I 5 4 ERRE CON ERRE, CIGARRO; ERRE CON ERRE,  
BARRIL; RÁPIDAS CORREN Y RUEDAN LAS  
RÁPIDAS RUEDAS DEL FERROCARRIL.

16 II 10 8 UN RUIN RELATO RETORCIDAMENTE REDAC-  
TADO RÉPLICA REBATIENDO ROTUNDAMEN-  
TE EL RETORNO RETRÓGRADO DEL REBELDE  
RAMIRO RAMÍREZ RAMOS, RATIFICANDO LA  
REFORMA REVOLUCIONARIA DE SU RUTILAN-  
TE RUTA REPUBLICANA.

17 IV 10 8 RECIA LA RAJADA RUEDA, RUEDA RUGIENDO  
RUDAMENTE RAUDA; RAUDA RUEDA RUGIEN-  
DO RUDAMENTE LA RAJADA RUEDA. ¡RUEDA  
RAUDA, RECIA RUEDA, RAUDA RECIAMENTE  
RUEDA! ¡RUEDA RECIA, RAUDA RUEDA, RU-  
GIENTE, RAJADA RUEDA!

18 II 6 5 ¡SEÑOR, QUÉ CALOR, SIN PAR, RENDIDOR,  
QUE POR DAR SABOR DE COLOR LOCAL, PRO-  
VOCA UN HEDOR DE PURO SUDOR! ¡SEÑOR,  
QUE CALOR!

**Pronunciación de S:**

19 II 6 5 NO CESA DE SISAR LA ZONZA ZITA Y SU SOSO  
CESE SUSSY SUSURRA; SUSSY SUSURRA EL SO-  
SO CESE DE ZITA QUE NO CESA DE SISAR.

20 II 5 4 SACIANDO SUS ANSIAS SINCERAS DE SUSTOS,  
SUSANA AZUZABA EN EL SÉSAMO SANTO AL  
SUCIO ASESINO DEL ZURDO ZOZAYA.

21 IV 9 8 EN UN SANTIAMÉN OS SANTIGUÁSTEIS LOS  
SEIS. ¿QUIÉNES SOIS LOS SEIS? LOS SEIS SOIS  
SEIS SAINETEROS SUCIOS QUE OSAIS SACIAR  
VUESTRA SEVICIA ZAHIRIENDO A QUIENES A  
SU VEZ NO OSAN ZAHERIROS. ¡ESO ES LO QUE  
SÓLO SOIS LOS SEIS!

**Pronunciación de J:**

22 II 7 6 JAMÁS JUNTES A JINETES CON LOS JÓVENES  
GERMÁNICOS, NI GENERES GERMICIDAS NI  
CONGELES GELATINAS, NI AJUSTICIES A JU-  
RISTAS EN SUS JUNTAS JUDICIALES.

23 IV 12 10 JULIÁN JIMÉNEZ JARDIEL, JOVEN JACOBINO;  
JAVIER JUÁREZ JUNCO, JAROCHO JARANERO;  
Y JUAN JOSÉ JOVELLANOS, JACTANCIOSO JE-  
SUITA, JINETEABAN JOVIALES. JINETEABA  
JUAN JOSÉ JOVELLANOS JOROBADO JUMENTO,  
JUNCAL JAMELGO JINETEABA JULIÁN JIMÉNEZ

JARDIEL, Y JARIFA JACA JAVIER JUÁREZ JUNCO JINETEABA.

**Para los Ataques:**

**Pronunciación de B:**

24 1 6 5 BONITAS BOBINAS, BABEROS, BOLILLOS, BARATOS BOTINES, VENANCIO VENDÍA; BESABA BEBITAS, BALEABA VALIENTES, BOTABA BARQUITOS Y BIEN NAVEGABA.

25 1 6 5 ¡QUÉ BOBA ES LA BEBA BABIECA QUE BESA A BARTOLO, INVITA A BASILIO Y BAILA BOLEROS BUSCANDO A SU ABUELO, Y ALABA LAS BRONCAS DEL BUEN BERNABÉ!

**Pronunciación de P:**

26 1 7 6 EN EL PERAL DE PEDRO APARECIERON POCAS PERAS PORQUE LOS PERROS PUDIERON PESCARLAS A PESAR DE LAS PEDRADAS QUE CON POCA PUNTERÍA LES PROPINABA PACO.

27 II 10 9 PARA PONER PÁLIDOS LOS PULCROS PÁRPADOS DE PEPITA, PÓNGANSE PASTELES PÚTRIDOS EN PÉRFIDOS PAPELES IMPOLUTOS. PÓNGANSE EN IMPOLUTOS PAPELES PÉRFIDOS PASTELES PÚTRIDOS PARA LOS PÁRPADOS PULCROS DE PEPITA PALIDECER PERMANENTE Y PROPIAMENTE.

**Pronunciación de D:**

28 1 6 5 ¿DÓNDE DEJÓ DON DIEGO DOMÍNGUEZ LOS DÓLARES QUE LOS DAMNIFICADOS LE DIERON

DURANTE LA DURA DEFENSA DE SUS DOLO-  
ROSAS Y ÁRDUAS DILIGENCIAS?

- 29 I 7 6 DICEN QUE DAN DOCE DOCENAS DE DULCES  
DONDE DAR DEBIERAN DIEZ DISCOS DORADOS.  
SI DONDE DEBIERAN DAR DISCOS DORADOS  
DAN DULCES O DONAS, LAS DUDAS DUPLICAN  
POR DONES MAL DADOS.

**Pronunciación de T:**

- 30 II 12 10 EL TENIENTE TOMÁS TÉLLEZ INTENTA LA TO-  
MA DE TANCÍTARO, CONTENTO DE TENER  
TANTOS TROPIEZOS QUE ATRAVESAR Y TIEM-  
PO TOTAL PARA TENTARLO, TANTO, QUE TRA-  
TA DE TUMBAR LOS TERRAPLENES, ATAJANDO  
LOS INTENTOS DEL TERRIBLE ENTRAMPADOR  
DEL TLALTOCAN QUE HA TRAMADO TANTAS  
TRAMPAS EN TANCÍTARO.

- 31 II 8 6 AL TRAUMATÓLOGO TECLO PREGUNTÓ TITO  
TANCREDO: “¿QUÉ ES UN TRAUMATISMO,  
TECLO?” “¿TRAUMATISMO? . . . PUES LO MIS-  
MO QUE TRAUMATOSIS, TANCREDO.” CONTES-  
TÓ AL TONTITO TITO EL TRAUMATÓLOGO TE-  
CLO.

**Pronunciación de F:**

- 32 II 9 8 FERNÁN FERNANDO FERNÁNDEZ, FUNCIONA-  
RIO FILÁNTROPO, FACILITÓ EL FUNCIONA-  
MIENTO DE LA FÁBRICA DE FILIGRANAS DE  
FIERRO, FIRMANDO UN FINANCIAMIENTO,

CON FINALIDAD DE FACILITAR LA FIRME FRATERNIDAD DE LOS FABRICANTES.

- 33 III 8 7 SE FUNDIÓ EL FAMOSO FOCO FABRICADO EN FRANCIA PORQUE FALLÓ LA FUENTE DE INFLUENCIA QUE FABRICABA EL FLUÍDO, Y FINALMENTE FALLECIERON DE FRÍO LAS FOCAS FEROCES QUE FULGURABAN EN EL FIRMAMENTO.

**Pronunciación de CH:**

- 34 II 7 6 UN CHOFER CHILENO SE ECHÓ A CHILLAR POR EL CHUECO CHANCHULLO AL ESCUCHAR QUE LUCHO IBA A LUCHAR PARA ECHAR CHORIZOS COSECHAR CHILES Y CHORREAR CHALECOS.

- 35 III 8 6 MARICHU MORQUECHO, CHOCHA, MOCHA Y DUCHA, POR SU CHACHA NICHU LUCHA COMO UN MACHO, COMO UN MACHO LUCHA, DUCHA, MOCHA Y CHOCHA, POR NICHU SU CHACHA, MARI-CHU MORQUECHO.

**Pronunciación de G:**

- 36 I 7 6 GUILLERMO GUTIÉRREZ, ANTIGUO GUERRE-RO, ENTREGA GALLINAS GORDAS Y GALANAS. SON GANGAS, SON GALAS QUE LUEGO EN EL FUEGO GOTEARÁN SU GRASA GRAZNANDO DE GOZO.

- 37 I 7 5 GUSTAVO GODÍNEZ CASTIGA A SU GATO GRI-

TANDO GROSERO, Y EL GÜERO GARITA GOZOSO LO ENGAÑA LOGRANDO CON GUASA SE ALEGRE SU AMIGO GODÍNEZ GUSTAVO.

**Pronunciación de K:**

38 II 4 3 YO POCO COCO COMPRO PORQUE POCO COCO COMO, SI MÁS COCO COMIERA, MÁS COCO COMPRARA.

39 III 9 7 EN AMECAMECA UN MICO AL ACADÉMICO MECO, BABIECA, ENTECO Y CADUCO, UN MACUCO CACO SACA; UN MACUCO CACO SACA, AL ACADÉMICO MECO, CADUCO, ENTECO Y BABIECA, UN MICO, EN AMECAMECA.

40 III 9 7 LA CARNE SE QUEMA, CARMEN; CARMEN, SE QUEMA LA CARNE. TÚ ¿CÓMO COMES LA CARNE? ¿LA COMES QUEMADA O CRUDA? ¿QUÉ CÓMO COMO LA CARNE? ¿CÓMO QUIERES QUE LA COMA? ¡COMO SIN QUEMAR LA CARNE, Y TAMBIÉN CRUDA LA COMO!

41 IV 13 11 CATALINA CANTARINA, CATALINA ENCANTADORA: CANTA, CATALINA, CANTA, QUE CUANDO CANTAS ME ENCANTAS; Y QUE TU CÁNTICO CUENTE UN CUENTO QUE A MÍ ME ENCANTA. ¿QUÉ CÁNTICO CANTARÁS, CATALINA CANTARINA? CANTA UN CANTO QUE ME ENCANTE, QUE ME ENCANTE CUANDO CANTES. CATALINA ENCANTADORA, ¿QUÉ CÁNTICO CANTARÁS?

**Pronunciación de LL:**

42 I 6 5 QUE VAYA A CABALLO BOLLULLO BAYANO CON BAYO LAVALLE A BAYONA, Y NO VAYA A BAYONA A CABALLO SIN BAYO LAVALLE, BOLLULLO BALLANO.

43 III 10 8 EN TLAPACOYA TAFOYA ARMÓLE UNA BULLA A MOYA, PORQUE MOYA EN TLAPACOYA ROBÓLE UN GALLO A TAFOYA; Y YO VOY A TLAPACOYA A VER DE TAFOYA EL GALLO, PARA QUE MOYA NO VAYA, POR EL GALLO DE TAFOYA, A ARMAR BULLA EN TLAPACOYA.

**Pronunciación de Ñ:**

44 III 9 7 EN ESTE AÑO, EL NIÑO NÚÑEZ ENGAÑÓ AL NOÑO NOREÑA CON LA PIÑATA DE ANTAÑO, CUANDO EL ÑÁÑIGO CORUÑA ENCAÑONANDO EL REBAÑO, EN LA CAÑADA, CON SAÑA, LO ENSEÑABA A CORTAR CAÑA.

45 IV 10 8 HUBO GRAN RIÑA EN ESPAÑA ENTRE EL QUE CIÑE EL ARMIÑO POR SU RAPIÑA Y SU HAZAÑA, Y PEÑÚNURI, EL BUEN NIÑO, QUE CON SU LEÑO Y SU CAÑA, AL BAÑARSE EN EL RÍO MIÑO, EN LA MAÑANA, SIN MAÑA, ÑONAMENTE CIÑÓ UN GUIÑO.





## TRABALENGUAS

El **Trabalenguas** añade al problema de precisión de los fonemas, propio del Ejercicio de Dicción, la dificultad de la combinación sea de fonemas aislados, o bien agrupados en sílabas. Que se trate de combinaciones poco frecuentes, o de agrupamientos difíciles por exigir un rápido cambio de posición de los resonadores, el **Trabalenguas** debe estudiarse con mayor lentitud inicial y buscando más precisión aún que en el caso del Ejercicio de Dicción. Una vez más: la velocidad no es esencial, sino accesoria, y sólo debe buscarse cuando el dominio del texto es pleno y seguro. Procúrese siempre que cada fonema o sílaba tenga no sólo su pleno valor sonoro, sino que no se confunda con otros semejantes, y que conserve su lugar dentro de la palabra, sin alteraciones ni desplazamientos.

### **Combinaciones difíciles de Timbres Básicos:**

- 46 IV 6 5 TOCAR EL GÜIRO A EULALIO EL GÜERO EN EL  
AÉREO EMPÍREO OIRÍAIS, SI EL HIELO AÉREO  
LA AUDICIÓN AUGURARA.
- 47 IV 6 5 LENGUAS LUENGAS CORREN LEGUAS, LUEGO

LA LUENGA LENGUA DEL LEGO LEGUAS LUEN-  
GAS RECORRE.

**Fonemas semejantes:**

Distínganse claramente entre sí los ataques fuertes y suaves, y no se permita la sustitución fortuita de un fonema por otro similar.

48 IV 7 6 ¿CONIMA Y COLIMA COLINDAN CON LIMA? NI COLIMA COLINDA CON LIMA, NI COLINDA CON LIMA CONIMA. ¿PERO SÍ COLINDAN CONIMA Y COLIMA? TAMPOCO COLIMA Y CONIMA COLINDAN.

49 II 5 4 SI SANSÓN NO SAZONA SU SALSAS CON SAL, LE SALE SOSA; LE SALE SOSA SU SALSAS A SANSÓN SI LA SAZONA SIN SAL.

50 V 12 10 SOBRE LA JIBA GIGANTE DE LA JARIFA JIRAFAS, JIMENA LA JACARERA, LA GITANA JARANERA, JUBILOSAS JUGUETEABA GORJEANDO LA JÁCARA, JAMANDO LA JÍCAMA, JUERGUEANDO LA JÍCARA, JALANDO LA JÁQUIMA; JALABA, GORJEABA, JUERGUEABA, JAMABA, JÁQUIMA, JÍCARA, JÁCARA Y JÍCAMA.

51 III 7 6 OJALÁ ESAS LAJAS ALEJASES, ALEJO; OJALÁ ALEJASES, ALEJO, LEJOS ESAS LAJAS; LAS LAJAS ALEJA, ALEJO, ALEJO ALEJA LAS LAJAS; LAS LAJAS OJALÁ ALEJASES, ALEJO.

52 III 8 7 BABEABA LA PAVA, PAPANDO PAPELES, Y VAPORIZABAN LOS PELOS Y EL VELO; VELABA

LA PAVA, PELABA LA BABA, Y PROBABLES  
BROTOS DE PLENA POBREZA LA PAVA PAPABA,  
PAPELES BABEANDO.

53 III 7 6 MIENTRAS HERODOTO DITIRAMBOS DICTE  
TENDIENDO EN DETALLE TODITOS LOS DATOS,  
IMPORTA UN ARDITE LA DOTE DE TAIDE SI  
DANTE EN SU TIENDA DETONANTES VENDE.

54 III 9 8 UN CARGUERO CARGADO DE COGULLAS Y DE  
TOGAS, GUIADO POR GUMERSINDO CANDON-  
GA, GANÓ CUANTAS GALAS GUSTABAN AL CA-  
CIQUE GOMOSO QUE, GOTEANDO GRASA, BAI-  
LABA CONGA ANTE LOS CUATRO GATOS DEL  
AGUERRIDO GUERRERO.

55 IV 10 8 ILLANES BELLIDO, EL NIÑO CALLADO, LLORÓ  
POR EL DAÑO DEL PAÑO SELLADO, Y AÑADIÓ  
LA FALLA DE REÑIR POR ELLO CON LLATA EL  
CUÑADO, QUIEN CON LA BOTELLA LE HIZO  
SEÑA LLENA LLAMÁNDOLO AL LLANO DES-  
DE AQUELLA PEÑA.

56 III 7 5 AHITA DE YANTAR YACE LA HIENA ENTRE  
HIERBAS Y HIELOS EN EL YERMO, OLIENDO A  
YODO Y AÑORANDO EL HIERRO QUE A LA YE-  
GUA MARCARA, ENTRE LAS HIEDRAS.

**Sílabas semejantes:**

Póngase especial cuidado en pronunciar claramente cada sílaba, evitando la confusión y la sustitución de ellas, y el cambio de su orden.

- 57 II 5 6 CUANDO CUENTES CUENTOS, CUENTA CUÁNTOS CUENTOS CUENTAS; CUENTA CUÁNTOS CUENTOS CUENTAS CUANDO CUENTOS CUENTES.
- 58 IV 5 4 ¡QUÉ COL COLOSAL COLOCÓ EL LOCO AQUEL EN AQUEL LOCAL! ¡QUÉ COLOSAL COL COLOCÓ EN EL LOCAL AQUEL, AQUEL LOCO!
- 59 IV 10 9 EN EL YERMO LLANO LLUEVE LLANTO, EN EL LLANO YERTO LLANTO LLUEVE. LLORANDO YO LLAMÉ, LLAMÉ LLORANDO, Y LA LLUVIA LLENÓ YERTAS LLANURAS. LLANTO LLUEVE SOBRE EL LLANO YERTO, LLUEVE LLANTO SOBRE EL YERMO LLANO; Y YO NO LLAMO YA, YO YA NO LLORO.
- 60 IV 12 10 ¿CAÑAMONES VENDE LA CARACOLERA, Y VENDE CAMARONES LA MACARRONERA? ¿CARACOLES VENDE LA CAÑAMONERA, Y VENDE MACARRONES LA CAMARONERA? ¡VENDE MACARRONES LA MACARRONERA, CAÑAMONES VENDE LA CAÑAMONERA, VENDE CAMARONES LA CAMARONERA, CARACOLES VENDE LA CARACOLERA!
- 61 IV 10 8 QUIEBRA PIEDRA, PIEDRA QUIEBRA EN LA QUEBRADA DE PUEBLA, PIERDE PIEDRA, PIEGO, Y AL QUEBRAR PLIEGO LA PIEDRA EN LA QUEBRADA DE PUEBLA PIERDE PIEDRA, PIE-

DRA PIERDE EN LA QUEBRADA DE PUEBLA EL PICAPEDRERO PLIEGO.

62 IV 14 12 ESTABA ESTIBANDO ESTEBAN JUNTO CON JUNCO Y JUNQUERA CIERTOS CESTOS DE CESTONA QUE ESTABAN DESESTIBADOS, Y JUNCO LE DIJO A ESTEBAN: "DEJA A JUNQUERA QUE ESTIBE", PERO ESTEBAN DIJO A JUNCO: "NO ES JUSTO, JUNCO, NO ES JUSTO; SI ESTOS CESTOS DE CESTONA DESESTIBADOS ESTABAN, ESTEBAN, JUNQUERA Y JUNCO JUNTOS ES JUSTO QUE ESTIBEN".

63 III 9 8 EL TOMATERO MATUTE MATÓ AL MATUTERO MOTA, PORQUE MOTA EL MATUTERO TOMÓ DE SU TOMATERA UN TOMATE, Y COMO NOTÓ MATUTE QUE UN TOMATE TOMÓ MOTA, POR ESO, POR UN TOMATE MATÓ A MOTA EL MATUTERO EL TOMATERO MATUTE.

54 IV 12 10 TRATÉ DE DARLE A ATILANO LA TILA QUE TOMA ATILA, Y ATILANO DIJO: "NO; TÓMATE LA TILA TÚ, PORQUE ME TEMO NO ATINO CÓMO LA TILA SE TOMA". Y SI LA TILA ATILANO CÓMO SE TOMA NO ATINA, Y TEME CÓMO SE TOMA, ME TOMARÉ YO LA TILA, LA TILA QUE ATILA TOMA, QUE ATILANO NO TOMÓ.

65 IV 14 12 MI DORA ADORADA, DIME SI DEVERAS HEREDAS LAS ERAS, LAS DORADAS ERAS QUE A VERA Y A LARA LES DEJARA ADELA. Y SI NO HEREDARAS DE VERAS LAS ERAS, LAS ERAS DORADAS, MI ADORADA DORA, QUE A LARA Y

A VERA LES DEJARA ADELA, DEVERAS DEBIERAS DEJAR QUE HEREDARAN A VERA Y A LARA LAS ERAS DORADAS QUE ADELA DEJARA, MI ADORADA DORA.

66 III 6 4 MUCHA MULA CUCHA, MUCHA CUCHA MULA TIENE LA CHAMULA CHUCHA; CHUCHA LA CHAMULA TIENE MUCHA MULA CUCHA, MUCHA CUCHA MULA.

### **Combinaciones difíciles de fonemas:**

No todos los fonemas combinan fácilmente entre sí, sea porque la posición de labios o lengua sean muy diferentes para uno y para otro, sea que, por lo contrario, la afinidad de posiciones haga fácil la confusión, sustitución, supresión o aparición inoportuna de tal o cual sonido. Los textos que siguen han sido preparados especialmente para proponer este tipo de dificultad, y por lo tanto deben ser lenta y cuidadosamente estudiados para lograr su dominio absoluto. Cada uno de los problemas abordados será indicado en la nota que precede al ejercicio o grupo de ejercicios.

**Combinación S-R:** para **S** la punta de la lengua está en su posición más baja y rígida, para **R** en su posición más alta y floja. Es indispensable un tiempo, por mínimo que sea, para desplazar la lengua y cambiar su tensión so pena de eliminar o falsear uno de los dos fonemas. Para evitar el "bache" sonoro, sílbese un poco la **S**, con lo cual auditivamente se tendrá la sensación de continuidad. Aprovechéense como antecedentes, los Ejercicios de Dicción nums. 1 y 10:

67 V 5 4 DOS RATAS, TRES RATONES Y SEIS ROBOTS SON LOS RAROS RESTOS RESCATADOS RECIENTEMENTE.

**Ataque K antes de L y R:** La semejanza de posición de la punta de la lengua para **L** y **R**, y la rapidez con que la lengua debe encontrar su sitio después del ataque **K**, hacen fácil la confusión de ambos fonemas. Ayuda a diferenciarlos un mayor gasto de aire para **R**:

68 IV 11 9 ¿QUÉ CREES QUE ES UN CRESO, CLETO? ¿UN QUESO DE CREMA CRASA? ¿CREES, CRESPO CLETO, QUE EL QUESO DE CREMA CRASA SE CRECE? ¡CRESO NO ES QUESO, CRETINO! CRÉEME, CRESPO CLETO, CRÉEME! CRESO ES UN CRASO QUE COME QUESO CREMA QUE NO CRECE.

**Ataque F antes de L y R:** El mismo problema señalado antes, pero agravado por la intervención del labio inferior, que en cierta forma “bloquea” el movimiento de la lengua para **R** mientras facilita la posición de ella para **L**. Cuídese, pues, muy especialmente la combinación **FR**:

69 III 5 4 CANTINFLAS FROTA CON FRANELA SU FRASCO FLAMENCO, CON FRANELA CANTINFLAS FROTA SU FLAMENCO FRASCO.

70 IV 9 7 DE FLORA EN EL FREGADERO, EL FLACO FLORERO FRAGO FRIEGA Y FLOTA, FROTA Y JUEGA; JUEGA Y FROTA, FLOTA Y FRIEGA EL FLACO FLORERO FRAGO, DE FLORA EN EL FREGADERO.

**Ataque B antes de L y R:** La suavidad de **B**, lejos de facilitar la pronunciación, la hace más complicada, ya que suprime el “apoyo” que un ataque fuerte puede proporcionar:

71 V 9 8 BLANDOS BRAZOS BLANDE BRANDO, BRANDO BLANDOS BRAZOS BLANDE; BLANDOS BRAZOS BLANDE BRANDO, BRANDO BLANDOS BRAZOS BLANDE; BLANDOS BRAZOS BLANDE BRANDO, BRANDO BLANDOS BRAZOS BLANDE.

**Ataques B y K antes de L:** Ahora el problema es el inverso, pues lo que varía no es el fonema “líquido” que permanece siempre, sino el ataque que le precede: el gutural **K** que viene desde el fondo, y el labial **B** formado casi en el exterior de la boca. Complica la pronunciación la colocación de **L** unas veces entre el ataque y el timbre básico, y otras después de éste:

72 II 4 3 PABLITO CLAVÓ UN CLAVITO EN LA CALVA DE UN CALVITO; EN LA CALVA DE UN CALVITO CLAVÓ UN CLAVITO PABLITO.

**Ataque P con y sin L:** Una vez más se requiere el dominio de la punta de la lengua para que **L** esté presente o ausente oportunamente a continuación del explosivo ataque:

73 III 8 6 ES TAN PLENA ESTA MI PENA Y ES TAN PLENO MI PENAR, QUE PLUGO A DIOS NO LE PLAGUE DE PLENO EN EL EPIPLÓN Y DE PLANO SE LO PLIEGUE. . . ¡HE DICHO “PLAGUE” Y ES “PEGUE”, Y DIJE “PLUGO” Y ES “PLEGUE”!

74 IV 9 7 PAMPLINOSO PEPE PEPLO: UNA PLEPA PAMPLÓNICA DE PLOMO PLEGÓ UN PAPEL; SÍ, PEPE PEPLO, LA PLEPA, ES PAMPLÓNICA PLEPA, EL PAPEL PLEGÓ DEPLOMO, PEPE PEPLO PAMPLINOSO.

**Ataque F con y sin R:** Una dificultad semejante a la anterior, pero



complicada con la intervención del labio inferior, y además con la presencia del timbre básico **U** que a veces sigue y a veces sustituye a la **R**:

**75 V 13 11** FRENTE A LA FUENTE DE ENFRENTE LA FRENTE FUENSANTA FRUNCE; FUENSANTA FRUNCE LA FRENTE FRENTE A LA FUENTE DE ENFRENTE. ¿LA FRUNCE, O FINGE FRUNCIRLA? ¿FINGIR FUENSANTA FRUNCIR? ¡FUENSANTA NO FINGE, FRUNCE! ¡LA FRENTE FRUNCE FUENSANTA! FRUNCE FUENSANTA LA FRENTE FRENTE A LA FUENTE DE ENFRENTE.

**Ataque T con y sin R:** En estos tres últimos trabalenguas debe cuidarse muy especialmente la colocación de la **R**, que a veces aparece inoportunamente cuando debiera estar ausente, sobre todo en el número 78, en que su cercanía provoca su adelantamiento (**trigue** en vez de **tigre**) o su indebida preparación con la duplicación del timbre básico (**tíguere**):

**76 IV 5 4** TRASTABILLANDO TRAS ELLA TROCAR TRES TRASTOS TRATÓ, TRAS ELLA TRASTABILLANDO TRASTOS TRES TRASTABILLÓ.

**77 V 11 9** SOBRE EL TRIPLE TRAPECIO DE TRIPOLI TRABAJABAN, TRIGONOMÉTRICAMENTE TRASTROCADOS, TRES TRAPECISTAS TROGLODITAS, TROPEZANDO ATRIBULADOS CON EL TRÍPODE, TRICLINIO Y OTROS TRASTOS TRITURADOS POR EL TREMENDO TETRARCA TRAPENSE.

**78 V 6 5** EN TRES TRASTOS TROZADOS, TRES TRISTES  
TIGRES TRIGO TRILLADO TRAGABAN, TIGRE  
TRAS TIGRE, TIGRE TRAS TIGRE, TIGRE TRAS  
TIGRE.

Agradezco a los maestros Andrés Soler (q. e. p. d.), Ignacio Guerra Bolaños y María de los Angeles González, su colaboración en la redacción de muchos de estos Ejercicios de Dicción y Trabalenguas.

## EXPRESIÓN

Una voz bien impostada, de timbre agradable y de clara dicción, tiene ya los elementos necesarios para transmitir el mensaje que el autor del texto —sea el mismo que habla, u otra persona—, se propuso hacer llegar a los oyentes. Pero es importante hacer notar que ese mensaje se cifra, más que en el texto mismo, en la **forma** de decirlo, en lo que normalmente llamamos EXPRESIÓN.

Para darnos cuenta de la importancia de la expresión, basta notar que en muchas ocasiones un texto carece de mensaje real si no es dicho en tal y cual forma; y que aún podemos señalar, y frecuentemente, casos en que el modo de decir un texto le hace tomar un significado no sólo diverso, sino aún totalmente opuesto al que comportarían sus palabras simplemente “dichas”, o meramente leídas. Bien lo saben los autores teatrales, que muchas veces señalan, además del texto, la intención con que debe ser expresado, por medio de indicaciones como “con ironía”, “con fuerza”, etc.

Es aquí, como ya se ha dicho antes, donde se va a diferenciar el estudio de la voz hablada del estudio del canto, pues mientras en éste el autor indica con casi total precisión los recursos expresivos a emplear, el actor no cantante habrá de crear su propia “partitura”.

Los capítulos siguientes se refieren a la voz hablada; el cantante encontrará el equivalente en los últimos capítulos de este libro, pero no estará de más que profundice en la expresión hablada, en la cual encontrará no pocas aplicaciones al canto.

### LA EXPRESIÓN EN LA VOZ HABLADA

Es evidente que lo realmente creativo, lo que depende de quien trasmite verbalmente un mensaje, trátese de un locutor, un orador, un declamador, un actor, o cualquiera —también— que habla en la conversación ordinaria, es su **expresión**. Por lo tanto, no es posible señalar reglas fijas para ella: la creatividad nunca está sujeta a normas precisas; y por otra parte, la expresión depende en tal medida de las características personales de voz y figura, y aún de las circunstancias eventuales, que sería imposible, aún si tales reglas existieran, hacer un catálogo de ellas que no contuviera mil veces más excepciones o casos particulares, que reglas generales.

En consecuencia, no podemos pretender “enseñar a expresar”, sino sólomente ayudar al alumno a conocer y utilizar los recursos que para su expresión —la suya personal—, puede utilizar, y dejar que él, con su capacidad creativa, con su talento artístico (y sólomente en la medida en que estos existan y se desarrollen) encuentre el modo de utilizarlos en cada circunstancia particular.

Nuestro estudio, pues, se dividirá en dos partes. La primera se referirá a cómo deben analizarse una frase, un párrafo o un parlamento, —primeramente en prosa, y más tarde en verso— para hallar lo que el autor espera; la segunda tendrá por objeto catalogar los recursos que una voz, ya educada en cuanto a impostación y dicción, puede utilizar para hacer evidente el intento del autor, y lograr así que su mensaje llegue con toda su fuerza, impacto y belleza a los oyentes.

## PROSA

## La frase expresiva y su construcción

Comencemos, para aclarar conceptos, por precisar que la designación “**frase**” no está usada aquí en su sentido estrictamente gramatical, pues en tal caso deberíamos hacer uso de los términos “oración” o “cláusula” en diversas ocasiones; pero hemos juzgado preferible usar el sustantivo “**frase**” en su sentido más bien musical que gramatical, entendiendo por ello una sucesión de palabras que comporta una idea, independientemente de si lleva uno o más verbos, o carece de ellos expresos.

Así entendida, la frase típica, cuando está bien construída, debe tener su sentido por decirlo así concentrado en una palabra más importante que las demás —generalmente, aunque no siempre, en un verbo—, suprimida la cual, la frase quedaría totalmente sin sentido, o por lo menos sin el sentido que el autor espera de ella. Cabe aclarar aquí que nos referimos no al sentido “gramatical”, sino al sentido “expresivo” o mensaje. A esa palabra importante —en algunas ocasiones, dos o tres— la llamaremos “**palabra clave**”. Tal palabra irá usualmente precedida de algunas que la preparan, y seguida de otras que afirman el sentido, o que sirven simplemente de conclusión. En consecuencia, una frase bien construída presenta tres partes:

## I.—Preparación

II.—Clímax, que contiene la palabra clave, y que generalmente se reduce a ella, y

III.—Distensión, que concluye la frase y la encadena con la siguiente, si la hay, o es totalmente conclusiva, si se trata de una frase final.

Esta estructura sigue el orden lógico y psicológico de: iniciación,

aumento progresivo de la tensión, culminación de ella, y descanso. Cuando la frase es perfecta, el clímax debe ocupar el principio de la segunda mitad, es decir, que la preparación debe ser tan extensa como el clímax y la distensión juntos, o en otras palabras, que la distensión debe ser más breve, más rápida que la preparación.

Desgraciadamente, no todos los autores cumplen con esta regla, lo cual hace que algunas frases resulten especialmente difíciles de decir expresivamente, pues su larga distensión opaca el efecto del clímax en vez de ayudarlo o subrayarlo.

Tratemos de poner un ejemplo. Supongamos que tenemos que decir la frase siguiente:

**“Permítame decirle que es usted un sinvergüenza de cuidado”.**

en donde las cinco primeras palabras constituyen la preparación, el vocablo **“sinvergüenza”** el clímax, y la expresión **“de cuidado”** la distensión. Para llegar a esa conclusión, basta notar que de suprimir **“sinvergüenza”** la frase no tiene sentido; mientras que esa palabra sola podría sustituir a la frase entera en cuanto a mensaje, aunque no en cuanto a expresividad.

Si la frase estuviera construída de otro modo, prestaría mayores dificultades para su elocución. Por ejemplo:

**“Es usted un sinvergüenza de cuidado, si me permite decírselo”.**

Las proporciones están invertidas: la larga distensión rebaja el efecto de la palabra clave, mientras que la preparación, demasiado breve, dificulta llegar con fuerza suficiente al clímax.

**“Sinvvergüenza, y de cuidado. Eso es lo que es usted, si me permite decírselo”.**

La ausencia de preparación hace mayores y más evidentes los defectos señalados para la anterior redacción.

**“Si me permite decírselo, es usted un sinvergüenza”.**

La falta de distensión hace la frase más ruda, más dura, quitándole todo matiz.

Naturalmente, si la intención del autor es hacer una frase ruda, o por lo contrario disminuir su impacto, lo que en teoría es un defecto de construcción se utilizará como un recurso intencional. Pero no es lo mismo plantear intencionalmente una irregularidad querida, que escribir involuntariamente una frase defectuosa.

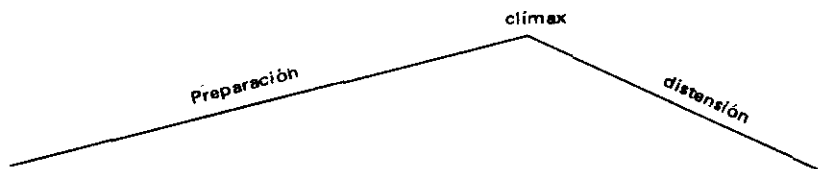
Es evidente que la expresión de quien la dice debe acentuar el clímax de la frase, y que una acentuación indebida puede cambiar la intención, y aún todo el sentido de un texto. Tomemos como ejemplo esta otra frase, de construcción idéntica al ejemplo anterior:

**“No puedo evitar el decirle que es usted la más hermosa de las mujeres”.**

cuyo clímax, evidentemente, es **“hermosa”**. Ahora bien, subrayemos, en vez de **“hermosa”**, el principio de la frase: **“No puedo evitar”**. El sentido será diverso, pues más que el elogio a la belleza estaremos diciendo la imposibilidad de evitar el elogio. Y si acentuáramos **“usted”**, el elogio sería más personal, y tendría más importancia que el elogio mismo, la persona a quien se dirige.

Es, pues, evidente que, para decir bien una frase, hemos antes de analizarla para averiguar la intención del autor al escribirla, y determinar su clímax, su palabra clave, sobre la cual poner toda la carga emotiva de la expresión. No necesita explicarse que la prepa-

ración debe poseer una posibilidad de aumento de la tensión expresiva, y la distensión, de disminución; como si partiéramos de un nivel determinado para regresar a él después de ascender al clímax.



Como ejercicio, analícense frases en prosa de distintos autores, en diversos estilos y épocas, para determinar en cada una la palabra clave, su preparación y su distensión.

### El párrafo

La frase, por así decirlo, es el material fundamental de la expresión; pero toda frase está inmersa en un párrafo, o sea en una agrupación de frases que, o bien comporta una misma idea enriquecida, o bien presenta una serie de ideas relacionadas, que forman frecuentemente un razonamiento. De igual modo que la frase, el párrafo bien escrito incluye una preparación, un clímax y una distensión, de proporciones semejantes a las señaladas como ideales en la frase. Sólo que en el párrafo no buscaremos una “palabra clave”, sino una “frase clave” en la cual se concentre o resuma todo el sentido del párrafo; y hacia esa frase clave conduciremos la preparación, y a partir de ella iniciaremos la distensión.

Analicemos, como ejemplo, el párrafo siguiente, tomado de Plauto (“Rudens”, acto IV, escena III): Tracalión, que se ha enterado de un robo, cree haber descubierto en Gripo al ladrón, y le propone un trato en estos términos:

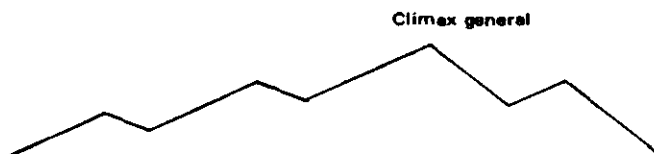


“Escucha. He sorprendido a alguien robando una cosa. Yo conocía al dueño de la cosa robada. Entonces, voy a ver al ladrón y le propongo un trato en estos términos: “Yo sé a quién pertenece el objeto que tú has robado; si quieres, lo dividimos en dos partes, y no digo nada a tu amo”. El ladrón no me ha dado ninguna respuesta todavía. ¿Qué parte crees que me corresponde, justamente? La mitad, ¿no?

Teniendo en cuenta la situación, esbozada arriba, es claro que la frase clave es **“si quieres, lo dividimos en dos partes, y no digo nada a tu amo”**, y aún podríamos considerar que solamente **“lo dividimos en dos partes”** llena esta función. Nótese cómo Tracalión va poniendo, una a una, las frases circunstanciales que van llevando la tensión a su máximo: primero llama la atención de Gripo, luego le anuncia su conocimiento del robo, en seguida le hace ver que puede echar a perder las cosas; puestas tales circunstancias, impersonalmente le propone el trato. Y termina con tres frases, consecuencia de lo propuesto, que redondean la idea, pero que son mucho menos importantes que la frase clave. Suprímase cualquiera de las frases de preparación o distensión, y el párrafo tal vez será menos expresivo, pero conservará su sentido; suprímase la frase clave, y todo el párrafo será inútil.

Lo mismo que cuando se trata de una frase la intensidad expresiva debe recaer en la palabra clave, en el párrafo deberá intensificarse la expresión en la frase clave, haciéndose el “crescendo” emotivo en la preparación, y el “diminuendo” en la distensión. Pero además cada frase deberá tener su propio clímax, y sus propias preparación y distensión, sólo que subordinándose entre sí según su importancia. Quiere decir, en términos generales, que cada clímax de la preparación deberá ser un poco más intenso que el anterior, hasta alcanzar la cumbre en el clímax de la frase clave; y después, en la distensión, cada clímax será menor en intensidad

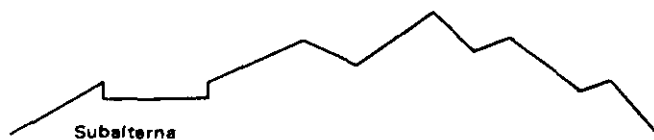
que el anterior. Podríamos establecer gráficamente lo explicado, con el siguiente esquema.



Ahora bien, a veces esa línea general ascendente o descendente, es rota por la presencia de lo que pudiéramos llamar “frases subalternas”: palabras o grupos de ellas que, refiriéndose a otra frase, no colaboran en el crescendo o en el diminuendo. Un ejemplo fácil de esto, lo encontramos en el párrafo VIII de la página 52 de este libro: *nada sufre su sentido si se lee en la forma siguiente:*

**Terminó la cuenta contienda con el sacrificio total de los valientes patriotas que fueron cayendo uno a uno, resistiendo los embates de las fuerzas enemigas que arrollaban y destruían cuanto encontraban a su paso.**

Pero si el sentido no sufre, la intensidad expresiva disminuye al suprimirse la frase subalterna “denodadamente, con valor espartano” aplicada a los patriotas y los adjetivos “furiosos” e “incontenibles”, aplicados respectivamente a los embates de las fuerzas enemigas, y a éstas mismas. Lógicamente, tales frases o palabras subalternas, deben ser dichas “subalternamente”, es decir, con una entonación, intensidad o ritmo que señalen claramente su subalternidad, deteniendo por un momento el crescendo, para retomarlo en el nivel en que se abandonó, al terminar la frase subalterna. El diseño que expresaría esto sería el siguiente:



Analícense, como material de estudio, los párrafos que a continuación se proponen, para determinar su frase clave, sus frases subalternas y la construcción interna de cada una de sus frases. Naturalmente que, además de los transcritos, el alumno debe buscar y analizar cuanto material pueda, hasta dominar y hacer casi inconsciente este análisis, base de toda expresión bien lograda.

Para hacer estos análisis, síganse estas etapas:

I.—Sepárense, mediante rayitas verticales, las diversas frases que componen el párrafo, recordando que entendemos por “frase” el grupo de palabras que expresa una idea completa, o ideas totalmente afines. En consecuencia, dentro de una “frase” pueden quedar uno o varios puntos ortográficos; y es también posible que la división entre dos frases ocurra en una simple coma. Los signos escritos de puntuación no son guía absoluta para esta división.

II.—Encuéntrese, dentro de cada frase, la palabra o palabras clave, y señálese ese clímax de frase subrayando las palabras elegidas.

III.—Ahora determínese, de entre esos clímaxes, cuál es el principal, y señálese encerrándolo en un círculo. La frase a que pertenezca será la frase clave del párrafo, las que la precedan, las frases preparatorias, y las que la siguen hasta el final del párrafo o parlamento, las distensivas.

IV.—Localícense las frases subalternas, y pónganse entre paréntesis.

Una consideración obvia: la frase clave nunca podrá ser una subalterna, ya que la naturaleza accesoria de lo subalterno es contradictoria con la naturaleza esencial de lo climático.

**ESQUILO - "Prometeo Encadenado". Monólogo de Prometeo:**

¡Oh éter divino, oh soplo alado de los vientos! ¡Fuentes de los ríos, ondas innumerables del rostro de los mares! ¡Tierra, madre de todos los seres, y tú, oh Sol cuyas miradas abrazan la naturaleza toda! ¡Ved qué tratamiento sufre un dios, de parte de los dioses! Ved que males desgarradores debo sufrir, durante millares de años. He aquí las indignas cadenas que el nuevo príncipe de los inmortales forjó para mí. ¡Ay, mi suerte presente y futura me hacen suspirar! ¿Cuál será el término de mis penas? Pero, ¿qué digo? ¿Acaso no sé leer en el porvenir? ¿Acaso pueden acontecerme desgracias imprevistas? ¿No conozco, acaso, la invencible fuerza de la necesidad? ¡Suframos valientemente el decreto del destino! ¡Ay, que no puedo ni hablar ni callarme sobre la suerte que me aniquila! ¡Infortunado! Son los dones que hice a los mortales los que me atraen tantos rigores. Robé el fuego celeste y lo di a los hombres, y ese regalo fue para ellos el principio de todas las artes, la fuente de todo progreso, ¡he ahí el crimen por el que estoy encadenado, y expuesto sobre esta roca, a todas las injurias del viento!

**EURIPIDES.- "Ífigenia en Aulide". Primer monólogo de Ífigenia.**

Padre, tener quisiera la dulce voz de Orfeo, y aún a las rocas hiciera conmoverse. Las piedras me siguieran, al ir yo cantando. ¡Siquiera mis palabras pudieran ablandar duros corazones! Pero no tengo más elocuencia que la de mis lágrimas. ¿Qué poder tengo yo? Abrazarme sólo a tus rodillas, y llevar en mi abono a este tiernecito infante que mi madre dió a luz. Y ¿qué te ruego ahora? ¡Qué no me sacrifiques, no pido más! Que no me fuerces a bajar al Hades.

Yo soy tu primogénita. Y eres tan bella la luz del día! Yo fui la primera que en tus rodillas pusieron y te hice ser feliz, y la primera de quien la voz oíste. ¿No lo recuerdas? Me decías emocionado: “¡Hijita mía! ¿Tendré la dicha de verte feliz alguna vez? ¿Te veré al lado de un esposo viril y fuerte, como tú mereces?” Y yo te respondía. “Padre, ¿tendré la dicha de verte ya anciano, y hospedarte en mi casa, a cambio de tantas solicitudes que por mí has tenido?” Bien recuerdo estas dulces palabras. Quien ha olvidado todo eres tú. Ahora intentas quitarme la vida. Pon tus ojos en mí. Bésame, al fin. Si estoy destinada a la muerte, llevaré el recuerdo de tu beso postrero.

**Carlo GOLDONI - “Don Juan Tenorio o el Disoluto”, acto V, escena IV, parlamento de Don Juan:**

Reconozco que es justo el decreto real que me condena. Dos son mis delitos, y ambos exigen venganza contra mí. Pero sed compasivo, dignaos escucharme: Señor, el rostro de doña Ana en tal forma me turbó. . . con la luz de sus bellas pupilas tan vivo encendió el fuego de mi amor. . . y todo ello agregado a las copiosas libaciones. . . Ardiente de deseos solicité sus mercedes. La hermosa, airada, me respondió con vergüenza y desprecio. Entonces la cólera acrecentó mi llama, nada quedó de mi razón, iracundo me vi. En ese instante, ¡oh desdicha! llegó, armado, su padre; y, sin oír disculpas, provocóme. Contra mi propia voluntad me vi obligado a defenderme, y quiso el fiero destino que mi espada se hundiera en el pecho del desventurado. . . He aquí, señor, mi culpa: la confieso. Más recordad que si erré, erré por estar guiado por dos malévolos ciegos: Baco y Amor. Ahora, ¿qué bien puede traer a aquel héroe ofendido mi muerte? ¿Qué bien mi sangre, a la hija mustia y dolorida? En cambio, para resarcirla de sus males yo ofrezco, y la justicia no me lo sabrá negar, mi mano de esposo a aquella que por mi

culpa hundida se ve en el llanto. Si don Juan perece, ¿habrá recordado el honor doña Ana? ¿Volverá a la vida el padre muerto? ¡Pobre doña Ana! La pena la oprime y no la deja ver el mayor de sus peligros: ¿dejará de creer el mundo que ella defendió en vano su honor contra un decidido apasionado? Sé bien que el delincuente no puede pronunciar su propia sentencia, pero a todo hombre le es lícito solicitar clemencia y ofrecer cuanto pueda para remediar el daño hecho, antes de entregar su sangre. No es el amor a la vida quien me empuja a solicitar clemencia: es el honor de mi sangre, y el respeto de su fama.

**Jean Baptiste Poquelin de MOLIERE - "Don Juan" Acto IV, parlamento de D. Luis, padre de D. Juan.**

Veo que os turbo, y que os pasaríais perfectamente sin mi visita. A decir verdad, nos incomodamos singularmente el uno al otro, y si estáis harto de verme, yo estoy también harto de vuestras locuras. ¡Ah, qué poco sabemos lo que hacemos cuando no dejamos al Cielo el cuidado de las cosas que necesitamos, cuando queremos ser más sagaces que él y le importunamos con nuestros deseos ciegos y nuestras peticiones desconsideradas! Quise un hijo con ardor sin par, lo pedí sin descanso con increíbles transportes, y ese hijo que obtuve fatigando al Cielo con mis votos es el pesar y el suplicio de esta vida misma, de la que supuse que iba a ser la alegría y el consuelo. ¡Qué bajeza la vuestra! ¿No os ruborizais de merecer tan poco vuestra alcurnia? ¿Os creéis con cierto derecho, decidme, a sentiros envanecido de ella? ¿Qué habeis hecho en el mundo para ser gentilhomme? ¿Creeis que baste con llevar un nombre y ostentar un escudo, y que resulte glorioso proceder de sangre noble al que vive en una forma infame? ¡No, no! El nacimiento no es nada cuando no existe la virtud. Vos descendéis en vano de vuestros antepasados: su sangre reniega de vos, y todo lo ilustre que ellos

hicieron recaer sobre vos para acentuar vuestro deshonor, y su gloria es una antorcha que ilumina ante los ojos de todos la vergüenza de vuestras acciones. Sabed, finalmente, que un gentilhomme que vive mal es un monstruo en la naturaleza; que la virtud es el primer título de nobleza; que es menos importante el nombre con que se firma que las acciones que se hacen; y que me enorgullecería más del hijo de un jornalero que sea honrado, que del hijo de un monarca que viva como vos.

**Jean Baptiste Poquelin de MOLIÈRE - "Don Juan" Acto V, escena II. Parlamento de Don Juan.**

No hay ahora vergüenza en ello: la hipocresía es un vicio que está de moda, y todos los vicios de moda pasan por virtudes. El personaje de hombre de bien es el mejor de todos los personajes que se puedan representar hoy, y la profesión de hipócrita tiene ventajas maravillosas. Es un arte que se ha respetado siempre, y aunque se descubra la impostura, nadie se atreve a decir nada contra ella. Todos los otros vicios del hombre están expuestos a la censura, y cada cual tiene el derecho de atacarlos en voz alta; pero la hipocresía es un vicio privilegiado que, con su mano, cierra la boca a todos, y goza, tranquilamente, de una soberana impunidad. Por más que se conozcan sus intrigas, y se sepa quiénes son, los hipócritas no dejan por ello de tener crédito entre los hombres, y una contrita inclinación de cabeza, un suspiro de mortificación y dos movimientos de ojos, reajustan para el mundo todo lo que sus vicios puedan desajustar. Bajo esa protección favorable quiero yo salvarme y poner en seguridad mis asuntos. No abandonaré mis dulces costumbres, sino que tendré cuidado de esconderme, y me divertiré en sordina. Ese es el verdadero medio de hacer todo lo que quiero. Me erigiré en censor de la conducta de los demás, juzgaré mal a todos, y no tendré buena opinión más que de mí mismo. Bastará que me hayan ofendido una vez, para que no perdone nunca y conserve suavemente un odio irreconciliable. Me haré el vengador

de los intereses del Cielo, y bajo ese pretexto cómodo atacaré a mis enemigos, los acusaré de impiedad y sabré desencadenar contra ellos los indiscretos oficiosos, que los abrumarán de injurias y los maldecirán altamente con su autoridad privada. Así es como hay que aprovechar la debilidad de los hombres; así es como un espíritu astuto se acomoda a los vicios del siglo.

**Leandro Fernández de MORATIN - "El Sí de las Niñas" acto II  
escena V, parlamento de Don Diego.**

Mire usted, doña Paquita: yo no soy de aquellos que se disimulan los defectos. Yo sé que ni mi figura, ni mi edad son para enamorar perdidamente a nadie; pero tampoco he creído imposible que una muchacha de juicio, y bien criada, llegase a quererme con aquel amor tranquilo y constante que tanto se parece a la amistad, y es el único que puede hacer los matrimonios felices. Lleno de estas ideas me pareció que tal vez hallaría en usted todo cuanto yo deseaba. Yo me hago cargo, querida Paquita, de lo que habrán influido en una niña tan bien inclinada como usted las santas costumbres que ha visto practicar en aquel colegio, inocente asilo de devoción y de virtud; pero si a pesar de todo la imaginación acalorada, las circunstancias imprevistas, la hubiesen hecho elegir sujeto más digno, sepa usted que yo no quiero nada con violencia. Yo soy ingenuo, mi corazón y mi lengua no se contradicen jamás. Eso mismo le pido a usted, Paquita: sinceridad. El cariño que a usted le tengo, no la debe hacer infeliz. Si usted no halla en mí prendas que la inclinen, si siente algún otro cuidadillo en su corazón, créame usted, la menor disimulación en esto nos daría a todos muchísimo que sentir.

**Jacinto BENAVENTE- "Los Intereses Creados", cuadro II, escena II, parlamento de Crispín.**

No juzgueis al amo por el criado, ni temais que sea ruín. A mi



amo le hallareis el más cortés y atento caballero. Mi desvergüenza le permite a él mostrarse vergonzoso. Duras necesidades de la vida pueden obligar al más noble caballero a empleos de rufián, como a la más noble dama a bajos oficios; y esa mezcla de ruindad y nobleza en un mismo sujeto desluce con el mundo. Habilidad es mostrar separado en dos sujetos lo que suele andar junto en uno solo. Mi señor y yo, con ser uno mismo, somos cada uno una parte del otro. ¡Si así fuera siempre! Todos llevamos en nosotros un gran señor de altivos pensamientos, capaz de todo lo grande y de todo lo bello. . . Y a su lado, el servidor humilde, el de las ruines obras, el que ha de emplearse en las bajas acciones a que obliga la vida. . . Todo el arte está en separarlos de tal modo que cuando caemos en alguna bajeza podamos decir siempre: No fue mía, no fui yo, fue mi criado. En la mayor miseria de nuestra vida siempre hay algo en nosotros que quiere sentirse superior a nosotros mismos. Nos despreciaríamos demasiado si no creyésemos valer más que nuestra vida. . . Ya sabéis quién es mi señor: el de los altivos pensamientos, el de los bellos sueños. Ya sabéis quién soy yo: el de los ruines empleos, el que siempre, muy bajo, rastrea y socava entre toda mentira y toda indignidad y toda miseria. Sólo hay algo en mí que me redime y me eleva a mis propios ojos: esta lealtad de mi servidumbre, esta lealtad que se humilla y se arrastra para que otro pueda volar, y pueda ser siempre el señor de los altivos pensamientos, el de los bellos sueños.

**Jacinto BENAVENTE - “La Sonrisa de Gioconda”, acto único, escena II, parlamento de Leonardo.**

¿Qué mejor fondo que el mar para un retrato de mujer que sonrío? ¿Hay nada más parecido que el mar en calma y la sonrisa de una mujer? Dice el azul del mar: navega; y dice la sonrisa: ama; y no es más incierto el mar que la sonrisa. ¿Juzgas tú que pintar un retrato es sólo para que deudos y familiares del retratado admiren

el parecido y ponderen cómo es aquella su misma cara, y cómo hasta un arrapiezo en mantillas le conoció, y el perro de la casa? Yo sé que ante mi pintura de Monna Lisa su respetado esposo, micer Francisco del Giocondo fruncirá el ceño, y ya más cerca, ya más lejos, buscará las luces con una mano de pantalla sobre los ojos, y ya entonará el uno, ya el otro, torciendo la cabeza a una y otra parte antes de dejar caer a plomo su opinión autorizada: "Sí, sí, hay algo, no hay duda, es mi mujer; pero esa expresión no es la suya; se advierte que el pintor no la ve como yo a todas horas, porque más suele parecer grave que sonriente". Y ella misma dirá, de seguro: "Sí, soy yo, pero parezco algo más vieja, y ese tocado no es el mío, y mi vestido no parece tan rico". . . ¿Qué importa? cuando ni micer del Giocondo, ni su bella esposa, ni Leonardo existan, ni memoria de nuestra mortal fama, las gentes dirán todavía ante mi pintura: He ahí una mujer de enigma y de misterio; una mujer que sonríe sin que pueda decirse si sonríe candorosa o maligna; si se burla del amor encastillada en su virtud o en su perversidad. Acaso su vida fue casta y lascivos sus pensamientos; acaso lo contrario. ¿Quién sabe? Y al no saber, dirán cómo Leonardo, más que a Monna Lisa, pintó a una mujer, el alma toda de la mujer, acaso un alma de sonrisa engañosa.

**Serafín y Joaquín ALVAREZ QUINTERO - "El Genio Alegre",  
acto II, relato de Consolación.**

Verá usted, tía, escúcheme. No arrugue el entrecejo: alégrese conmigo, por Dios. Volvíamos los muchachos y las muchachas charlando y riendo del casamiento de los gitanos, y al pasar por el Carmen dijo una: vamos a entrar, a rezarle a la Virgen. Y entramos todos a rezar. En esto, yo, que rezo más aprisa, me levanto y me subo a la torre, recordando mis siete años. Lo mismo fue verme, que todos a la torre conmigo. ¡Es gloria del cielo lo que se ve por aquellos ojos de la torre! El sol parecía que pintaba de amarillo el

trigo, de rojo las amapolas, de blanco el pueblo, de verde los pinares. . . Temblaba yo, mirando todo aquello, de emoción, de alegría, de ganas de vivir. . . Allá lejos, muy lejos había unos hombres encorvados, segando la mies. . . Quise yo en un momento agradecerle a Dios la vida que me dió, los ojos que me puso en la cara, la alegría que me puso en el corazón para ver y sentir todo cuanto veía y sentía, quise yo llevarles, comunicarles mi bienestar a aquellos campesinos, alegrar su trabajo penoso, hacerles descansar un instante siquiera. . . Sentí el impulso de los momentos buenos, estalló mi corazón en risas y en lágrimas, cogí la cuerda de una de las campanas y empecé a voltearla como si hubiera sido campanera toda mi vida. ¡Talán, tan! ¡Talán, tan! Se estremeció el aire. En la torre se armó un revuelo de risas y gritos que ensordecía. Lucío se agarró a otra campana. Un monaguillo, contagiado también, se agarró a otra. Parecíamos locos. Y algunos de aquellos hombres que trabajaban lejos, levantaron los cuerpos que tenían inclinados sobre la tierra, y un buen rato estuvieron mirando hacia arriba, hacia la torre, hacia el cielo.

**Frank WEDEKIND.- "El Divo". Acto único, escena IX, parlamento de Helena.**

Sí lo eres. ¡Un gran artista, un artista eminente! ¿No comprendes cuánto tengo que amarte? ¿Es lo único que tú, un hombre tan inteligente, no puedes comprender? Lo que me hace aparecer ahora a tus ojos como despreciable procede de que veo en tu persona al único hombre superior a mí. Y de que el gustarte fue mi única aspiración. Apreté los dientes para no hacerte notar lo que significabas para mí, de puro miedo de resultar aburrida. Pero el día de ayer me puse en un estado de ánimo tal que no aguantaría ninguna mujer. Si no te amase tan locamente, Oskar, me apreciarías más. La terrible es que tienes que despreciar a la mujer que ve en tí un mundo. Yo ya no soy nada; soy la nada. ¡Y después de haberme

quemado tu pasión, me quieres dejar aquí! Te llevas mi vida contigo. ¡Llévate también esta carne y hueso que son tuyos, si no quieres que muera!

**Xavier VILLAURRUTIA - “El Pobre Barba Azul”, acto III, escena VIII, parlamento de Samuel.**

Es difícil decir lo que quiero decir. Es difícil decir la verdad. Pero hay un momento en que, si no quiere uno perderlo todo, es preciso reunir las fuerzas que se tienen, y aún las que no se tienen, para decirla. Escúchame, Carmen: En un principio, cuando tú me hiciste ver, aquí mismo, que yo no era un ser insignificante, un cero a la izquierda; cuando me hiciste sentir que podías quererme, que me querías, yo sentí un alivio muy grande, algo así como una resurrección de algo que había muerto ya en mí: la confianza en mí mismo. Yo no te quería, Carmen, no era tiempo, aquello fue tan inesperado, tan súbito, que no era tiempo de que yo te quisiera. Luego, y por el sólo hecho de que tú me querías —porque tú sí me querías ya— me sentí halagado, no sólo por tí, sino por las demás mujeres que nunca me habían visto con buenos ojos —o que no me podían ver— como Virginia. Primero, todo aquello fue, como tú lo propusiste, por vengarme de Virginia. Luego Virginia desapareció, dejó de contar para mí. Tú me habías enseñado a amar el amor, a amar, así, en abstracto. Pero por las noches, cuando me quedaba a solas conmigo mismo, comprendí que yo no amaba en realidad sino a una sola persona: a la que me quería, a la que había descubierto que yo era digno de ser amado, Carmen, ¡a ti! ¿No es cierto que ahora sabes que todo lo que he dicho es la verdad, la verdad más mía, nuestra verdad? ¿No es cierto que ahora ya no te importa que te digan que no te quiero y que no deseo casarme contigo, porque sabes que eso era antes, antes de ahora que te quiero y que voy a casarme contigo?

**LUIS G. BASURTO - "Toda una dama", acto I. Parlamento de Rogelio.**

Es tan absurdo todo. . . ¿Por qué he querido confiarme precisamente a usted, que no ha podido ver en mí nunca, que no ve ahora mismo, sino al pobre empleado de la casa de su hermano, de la casa de Lorenza? Sí, ya sé que la única que me apoyó cuando tuve la osadía de querer casarme con ella, fue usted. Hubiera preferido que me hiciera la guerra, todo, menos ese desprecio cordial, afectuoso, que me ha obligado a respetarla, a inclinarme ante usted; a mí, que no me he inclinado ante nadie; el mismo con que ahora trata de tenderme la mano, esa mano de gran señora que puede darse cualquier lujo: hasta el de haber aceptado en su familia al pobre diablo que usted creyó entonces que yo era; como toda su familia lo ha creído, como Lorenza misma. . . ¡Perdón! Olvidé que de ella no puede hablarse sino de rodillas, como ante un altar. Ya sé que allí puede herírsele a usted: en su obra, en su espejo, en el orgullo de la familia De la Torre. Ha bastado que la nombre, aún sin ofenderla, para que usted me mire de otro modo: como a un enemigo. Como al enemigo que hubiera querido ser de usted, para luchar de frente; ya que con ella no he podido, no podré hacerlo jamás, al menos con alguien de su familia, de su sangre. . . Y ahora es usted quien debe perdonarme. Olvidé que en esta casa no se puede ser sino un caballero; aunque para serlo como ustedes quieren, haya que disfrazarse de lo que no se es, de lo que no se ha sido —ahora lo veo claramente— nunca. Perdóneme usted, doña Carlota.

**Cristián CABALLERO - "Luz de juventud", acto I, escena V, parlamento de Coral.**

Hace mucho tiempo, cuando era yo más niña que Marinieves, mi papá me llevaba al circo. Y me gustaban mucho los payasos. Pero en cambio, había uno que me enojaba: Quinito. Era al que



siempre le tocaban los palos, las caídas, las bofetadas, los pastelazos. Y mientras me reía yo con el otro payaso, a Quinito ni lo tomaba en cuenta. Lo creía idiota. Un día, cuando entrábamos al circo, vi a un señor como otro cualquiera; creí que era un espectador más, hasta que papá me dijo: Mira quién va allí: es Quinito. Y entonces desprecié a aquel hombre que, siendo como todos, se prestaba a hacer el idiota en la pista. Pero cuando llegó el número de los payasos, me di cuenta de que, sin Quinito la cosa no hubiera funcionado, ni nadie se hubiera reído. El payaso principal se llevaba las risas, y Quinito las bofetadas, pero sin Quinito no habría risas. Y me sentí culpable de mi desprecio, y amé profundamente a aquel hombre que se borraba ante el otro, que se humillaba ante todos, que se prestaba a ser despreciado con tal de hacer brotar la risa de las bocas infantiles. Y sentí también que esas risas eran el mejor homenaje que, aún sin saberlo, hacíamos los niños a aquel que se sacrificaba por nosotros en esa forma. Y entonces quise ser como él: llevar alegría a mi alrededor, sin que nadie supiera lo que pasaba aquí dentro, sin que nadie, nunca, me compadeciera, porque si me compadecían, ya no iban a reírse. Y yo quiero que todos se rían, que todos estén alegres, porque la alegría es don divino, y fuerza de Dios. . .

Si llevamos adelante este análisis de textos, encontraremos que la fórmula preparación-clímax-distensión no se detiene en el párrafo, sino que igual construcción básica preside cada escena (habrá un párrafo o parlamento-clave), cada acto (con su escena-clave) y aún la obra total, que, si está bien escrita, culmina en un determinado clímax, el cual, según las diversas épocas de la historia del drama, se encuentra en el penúltimo acto, o en las penúltimas escenas del último.

Este análisis de toda la obra, de cada escena, de cada parlamento, de cada frase, es básico para saber emplear los recursos expresivos de la voz.

## VERSO

Comencemos por deshacer un equívoco demasiado frecuente, y cargado de consecuencias: no es lo mismo verso que poesía. El equívoco proviene de la doble significación de la palabra poesía: se da el mismo nombre a la **intención** poética y a la **forma** poética; en el primer caso, se trata de calificar el **contenido** de una expresión, y en ese caso, puede expresarse la idea lo mismo en prosa que en verso; en el segundo, se trata de una **forma** o sistema verbal, que consiste en agrupar palabras con sonidos semejantes que, por virtud de su cantidad y de su acentuación, tienden a dividirse en grupos de dos, tres o más, de modo que en cada grupo, alguno de los sonidos se destaca entre todos, y agrupa a los demás en torno suyo.

Dicho de otro modo: si agrupamos sílabas (elementos sonoros del verso) de cuatro en cuatro, de ocho en ocho, etc., y entre esas sílabas hay alguna, o algunas, que sobresalen entre todas, y por así decirlo, las condicionan en su valor fonético, tendremos versos. Hay que aclarar desde luego que la designación “verso” sólo se aplica propiamente a cada uno de esos grupos, y no a todo el texto; y como usualmente cada grupo se escribe en renglón aparte, podemos afirmar que cada renglón es un verso; más tarde consideraremos las agrupaciones de versos para constituir “estrofas”, y las agrupaciones de estrofas en “composiciones” o “formas poéticas”.

Teóricamente podemos distinguir tres sistemas de versificación: el **paralelismo**, propio de los pueblos orientales; el sistema **cuantitativo**, usado por los poetas griegos y latinos clásicos, y el **silábico**, preferido por las literaturas modernas, y prácticamente único usado en la lengua castellana. Nuestro estudio se contraerá, lógicamente, a éste último. Al análisis y técnica de este sistema, se da el nombre de **Arte Métrica**.



El agente rítmico más característico de la métrica castellana es el ACENTO. Distingamos entre el **acento ortográfico**, signo de puntuación que conforme a las reglas sabidas señala a veces cuál es la sílaba tónica de una palabra, o bien sirve para distinguir entre sí palabras distintas de igual grafismo y sonoridad (por ejemplo los adjetivos y artículos, de los pronombres semejantes: **el** y **él**, **este** y **éste**, etc.): este acento no nos interesa; el **acento prosódico**, que mediante el uso de un timbre básico claro señala en la dicción la sílaba tónica de una palabra; y el **acento métrico o rítmico**, que une las diversas sílabas de un grupo rítmico entre sí: éste es el realmente importante para nuestro objeto.

No estará de más señalar, desde luego, que todas las palabras llevan su propio **acento prosódico**, salvo las siguientes excepciones:

1.—Las palabras **proclíticas**, vocablos que careciendo de significación completa en sí, exigen necesariamente ir unidas a la palabra siguiente, en cuyo acento se apoyan, por ejemplo:

a- casi todas las preposiciones y conjunciones;

b- la mayoría de los adverbios (tan, cuan, aún, donde, mientras, medio, más, menos, cuando, como, etc.);

c- los relativos (que, quien, cuyo);

d- los artículos;

e- los pronombres seguidos de un verbo;

f- algunas otras en casos especiales.

2.—Las palabras **enclíticas**, que se apoyan en el acento prosódico de la palabra anterior, por ejemplo:

a- los pronombres reflexivos (me, te, etc.);

b- los personales (le, lo, les, las.)

Aclaremos mediante ejemplos: **El tesoro; como dicen; tan importante; menos cuatro; cuando quieras**. . . esos pares de palabras se pronuncian en realidad como una sola palabra; sin más acento prosódico que el de la principal. Así, resulta inapropiado pronunciar “cómo dicen” en lugar de “comodícen”; y aún puede hacerse confuso el significado del texto al acentuar indebidamente una proclítica. Y lo mismo en el caso —inverso— de las enclíticas: es falsa la acentuación “cánta mé”, en lugar de “cántame”. Por lo demás las enclíticas generalmente se escriben formando una sola palabra con su principal. Naturalmente que, como en todo, existen excepciones.

En el **acento rítmico** podemos distinguir tres casos:

1.- El acento **constituyente**, que es el necesario para que exista el verso;

2.- El **supernumerario** o auxiliar, que sin ser esencial para el verso, ayuda mucho a su perfección;

3.- El **obstruccionista**, que, apareciendo en la sílaba anterior al acento constituyente, quita o por lo menos disminuye el efecto de éste, y por lo tanto debe ser cuidadosamente evitado.

Otro elemento rítmico, en castellano, es la PAUSA, o silencio breve que media entre dos palabras. La pausa puede ser **gramatical**, la pedida por el sentido de la frase y a la cual ya nos hemos referido con anterioridad, o **métrica**, que es la que exige la medida del verso. En términos generales, esta pausa puede ser mayor, si corresponde al fin de una estrofa; media, que aparece en el centro de las

estrofas de muchos versos; o menor, que aparece (aunque no siempre ni obligadamente) al final de cada verso. Un caso especial de pausa rítmica, es la llamada **cesura**. Se trata de una breve pausa que sirve para “articular” los versos compuestos, es decir, aquellos que constan de dos o más partes, cada una de las cuales recibe el nombre de **hemistiquio**; la cesura marca el fin de cada hemistiquio. Al igual que las pausas menores, puede, y a veces debe ser sustituida por una inflexión de voz, para no interrumpir el flujo de la frase gramatical.

## MÉTRICA:

Hemos dicho que el verso castellano se basa en la medida, y que el elemento métrico es la sílaba. Pero hay que profundizar un poco esa afirmación:

Para el efecto de la métrica, una sílaba es un número variable de fonemas agrupados alrededor de una emisión de timbres básicos íntimamente relacionados entre sí. Podemos distinguir varios casos:

1.- El timbre básico es uno solo. Es el caso normal y más frecuente: uno o varios sonidos auxiliares y-o ataques asociados con un timbre básico: **me, pa, tri, con**, etc.

2.- El núcleo de la sílaba está constituido por dos timbres básicos relacionados. Es el caso de los llamados diptongos, en los cuales un timbre básico fuerte (a, e, o), generalmente de emisión clara, subordina a otro de menos fuerza (i, u) y generalmente de emisión neutra; alrededor de ellos se agrupan otros fonemas: **fau, pial, true**, etc.

3.- El núcleo silábico está constituido por tres timbres básicos. Se trata entonces de un triptongo, en el que siempre será dominante uno de los timbres básicos, y subordinados los otros dos: **buey, cuau**, etc.

Todas estas consideraciones se refieren a la voz hablada, no a su representación gráfica. A veces no coinciden ambas. Por ejemplo, pueden presentarse los casos siguientes:

a.- **Sinéresis:** dos timbres básicos fuertes, que por su naturaleza no pueden formar diptongo, son tratados como si lo pudieran formar. El resultado de tal pretensión es inevitablemente un vicio de dicción, pues hay que sustituir uno de los timbres básicos por otro. Por ejemplo, para pronunciar el verbo “pelear” en sólo dos sílabas, hay que decir “peliar”, pues de otro modo es imposible. Evítese, pues, cuidadosamente la sinéresis.

b.- **Diéresis:** dos timbres básicos que por su naturaleza forman diptongo, se pronuncian independientemente. Para ello, hay que sustituir el timbre débil neutro por su correspondiente claro. De esa manera tendremos dos acentos nucleares, resultando dos sílabas: pú-e(do) en lugar de puedo; bí-o (grafía) en lugar de biografía, etc. La acentuación auxiliar en caso de diéresis debe hacerse con suficiente discreción para que obtenga su efecto sin resultar molesta al oído.

c.- **Sinalefa:** es la diptongación de timbres básicos yuxtapuestos, pero pertenecientes a palabras distintas: **Deun polo al otro.**

d.- **Hiato:** lo contrario de sinalefa, o sea la clara separación de timbres básicos yuxtapuestos, pero pertenecientes a dos palabras consecutivas. Por regla general es preferible el hiato a la sinalefa cuando se trata de variantes de un mismo timbre básico: es más correcto la aurora que **laaurora.**

Teniendo en cuenta lo anotado, y considerando como sílaba para el efecto de la medida cualquier diptongo, sinéresis o sinalefa, un verso mide su extensión por el número de sílabas que contiene,

pero su sílaba final tiene importancia especial: por un curioso efecto auditivo, consideramos siempre una sílaba acentuada como **penúltima**; de modo que si a ella no sigue ninguna otra, inconscientemente suponemos su existencia; y si la siguen dos o más, también inconscientemente reducimos su número a una sola. De este hecho, se deduce la siguiente regla universal:

I.—Si la última palabra de un verso es de acentuación **grave**, el verso tiene métricamente el mismo número de sílabas que contiene en realidad:

**Blanca sois, señora mía**

8 sílabas reales, terminación grave, o sea 8 sílabas métricas.

II.—Si la última palabra es **aguda**, el verso tiene métricamente una sílaba más que en la realidad:

**A los montes de León**

7 sílabas reales, más una por la terminación aguda, o sea 8 sílabas métricas.

III.—Si la última palabra es **esdrújula**, el verso tiene métricamente una sílaba menos que en la realidad:

**Estudiaba lengua sánscrita**

9 sílabas reales, menos una por la terminación esdrújula, o sea 8 sílabas métricas.

Teniendo en cuenta esas reglas, los versos castellanos se han clasificado por el número de sílabas, desde dos como mínimo, hasta catorce como máximo. Versos más largos difícilmente suenan al oído como una unidad, y se descomponen en dos o más versos menos largos. Y en realidad, este fenómeno de la descomposición auditiva se presenta a partir de los versos de nueve sílabas, lo cual ha provocado la clasificación en versos de **arte menor**, de dos a ocho sílabas, y de **arte mayor**, de nueve en adelante.

### **Versos de arte menor, o simples:**

**Versos quebrados:** de dos a cinco sílabas. Llevan este nombre porque semejan trozos de verso, y casi siempre son usados en combinación con versos más largos, aunque también se encuentran usados solos:

#### **De 4 sílabas:**

**En las presas  
Yo divido  
Lo cogido  
Por igual**

(Espronceda, "Canción del Pirata")

#### **De 5 sílabas:**

**Baja tu velo  
Amor altivo,  
Mira que el cielo  
Osado va. . .**

(Maury, "La timidez")

**Hexasílabos:** de seis sílabas. Muy antiguos en la literatura castellana, son característicos de la poesía popular:

Moza tan hermosa  
 Non vi en la frontera,  
 Como una vaquera  
 De la Finojosa

(Santillana, "Serranilla")

**Heptasílabos:** de siete sílabas. Metro poco frecuente usado sólo, pero muy utilizado en combinación con otros metros:

¡Pobre barquilla mía  
 Entre peñascos rota  
 Sin velas desvelada,  
 Y entre las olas sola!

(Lope de Vega, "La Barquilla")

**Octosílabos:** el metro de ocho sílabas es el más frecuente en el verso castellano; algunos autores lo consideran como el metro "natural" de la lengua:

¡Quién hubiese tal ventura  
 sobre las aguas del mar  
 como hubo el conde Arnaldos  
 la mañana de San Juan!

(Anónimo, "Romance del Conde Arnaldos")

**Versos de arte mayor, o compuestos:**

**Encasílabos (9 sílabas).** Metro muy raro, casi siempre usado en combinación con otros metros:

Tal vez el llamado del monte  
 me lleve a las cumbres nevadas;  
 tal vez en su blanco horizonte  
 terminē mi vida mortal

(Caballero. "Tal vez. . .")

**Decasílabos (10 sílabas)** Poco frecuente, salvo en los himnos:

¡Mexicanos, al grito de guerra  
el acero aprestad, y el bridón;  
y retiemble en sus centros la tierra  
al sonoro rugir del cañón!

(González Bocanegra, "Himno  
Nacional Mexicano")

**Endecasílabos** (11 sílabas) El metro heroico por excelencia, que aunque originario de Italia se ha aclimatado perfectamente en la literatura castellana:

¿Qué era, decidme, la nación que un día  
Reina del mundo proclamó el destino,  
La que a todas las zonas extendía  
Su cetro de oro y su blasón divino?

(Quintana, "A España")

**Dodecasílabos** (12 sílabas). Más usado por los poetas del siglo XIX que por los clásicos, aunque también aparece eventualmente en ellos:

Estas pobres canciones que te consagro,  
En mi mente han nacido por un milagro.  
Desnudas de las galas que presta el arte,  
Mi voluntad en ellas no tiene parte.

(Balart, "Restitución")

**Aleandrinos** (14 sílabas). De origen francés, se usa bastante en castellano, aunque no tanto como el endecasílabo, con el cual compite en solemnidad. Se dice que su nombre se debe a que fue usado por primera vez en odas a la gloria de Alejandro Magno.

Si acaso brevemente, amada, me miraras,  
Si acaso en mí pensaras un instante fugaz,  
Si pasajeralemente mi rostro recordaras,  
Mi corazón amante no te pidiera más.

(Caballero, "Súplica")

Los versos de trece y quince sílabas son rarísimos, pues su árdua distribución en hemistiquios los hace duros al oído y difíciles de declamar. En cuanto al **Hexadecasílabo** (16 sílabas), supuesta-



mente el metro inicial de la poesía Castellana en el “Poema del Cid”, no pasa de ser teórico: cuando existe es, en realidad, un doble octosílabo.

### **Metrificación por pies:**

Además de la metrificación silábica a que nos hemos referido largamente, se usa a veces en castellano la metrificación por pies, procedente de la literatura griega clásica. Un **pie** es una combinación de sílabas fuertes y suaves, o sea acentuadas y no acentuadas, que se presenta con regularidad, y viene a ser el “módulo” del verso. Los principales son:

A.- De dos sílabas: el **yambo**, cuyo acento principal recae en la segunda de sus sílabas: **el mar/ el sol/ la luz. . .**

el **troqueo** o trocaico, cuyo acento recae en la primera: **canta/ pier-a/ siente. . .**

B.- De tres sílabas: el **anapesto**, con acento en la última de sus tres sílabas **andarás/ correrás/ llegarás. . .**

el **anfibráquico**, con acento en la sílaba central: **soñar con/ la vida/ tranquila. . .**

el **dactílico**, con la primera sílaba acentuada: **rápido / monta tu a/cémila. . .**

Si se lleva muy rigurosamente la versificación por pies, el verso resulta monótono. Al intérprete corresponde dar variedad al ritmo mediante cesuras hábilmente distribuídas, cambios de velocidad, etc.

**Distribución de acentos:**

Sea que midamos los versos por sílabas o por pies, la colocación del o de los acentos rítmicos a lo largo del verso es importantísima. Esto es especialmente válido por lo que hace a los versos de arte mayor, cuya articulación en hemistiquios debe quedar bien clara para su efecto rítmico.

Podemos establecer, en términos generales, las siguientes reglas:

I.- La penúltima sílaba **métrica** de todo verso, lleva acento constituyente.

II.- En los versos de **arte mayor**, el acento rítmico principal recae en la penúltima sílaba métrica, pero el primer hemistiquio comporta también un acento rítmico auxiliar, generalmente, **pero no siempre**, puesto en su penúltima sílaba.

III.- En la metrificación por pies, la sílaba tónica de cada pie lleva acento auxiliar, y una de ellas, casi siempre la del último pie, acento constituyente.

Es importante subrayar que el acento constituyente es tan esencial en los versos como el número de sílabas: sin él, no hay verdadero ritmo. La observación es fundamental en sus consecuencias para el declamador; pero la distribución definitiva de los acentos es más cosa de oído que de reglas: como en todo lo creativo, las excepciones son numerosas, y debemos fiarnos del buen gusto debidamente cultivado mediante la lectura en alta voz de versos bien hechos, y la observación —no la **imitación**— de los buenos declamadores.

**RIMA:**

No tan fundamental como el ritmo, la RIMA tiene, sin embar-

go, gran importancia en la versificación: crea, con su semejanza sonora, un efecto musical o de eco que agrega gran belleza al verso. Hacer valer la rima es, pues, de gran importancia en la declamación.

Se entiende por **rima** la semejanza o igualdad en la terminación de las palabras, contando desde el timbre básico tónico inclusive en adelante.

Según el número de las sílabas que riman, contando desde la sílaba tónica en adelante, la rima puede ser:

**Rica**, si se trata de palabras graves o esdrújulas, o  
**Pobre**, si las palabras son agudas.

Esta misma clasificación se hace a veces con distintos nombres, a saber:

**Masculina**, en las palabras agudas;  
**Femenina**, en las graves; y  
**Dactílica**, en las esdrújulas.

Por otra parte, e independientemente de la clasificación anterior, la rima se divide en:

**Asonante**, si las palabras que riman tienen **iguales timbres básicos** desde el tónico hasta el final de la palabra, mientras los demás fonemas son distintos. Por ejemplo:

Asonantes ricas: **metro, espejo, himeneo**, etc.  
Asonantes pobres: **dolor, camión, alcohol**, etc.

**Consonante**, si las palabras que riman tienen iguales **todos sus fonemas** desde el timbre básico tónico hasta el final de la palabra. Nótese que lo que importa son los **fonemas**, aunque los grafismos difieran. Por ejemplo:

Consonantes ricas: **arriba, diva, estiba**, etc.

o bien: **cántico, romántico, gigantesco**, etc.

Consonantes pobres: **dos, arroz, adiós, atroz**, etc.

Lógicamente, se llaman versos consonantes aquellos cuyas palabras finales son consonantes, y versos asonantes o asonantados, los que terminan en palabras asonantes. Si el verso concluye con una palabra que no rime en ninguna forma con los versos cercanos, se le llama verso **blanco**, o libre; ésta última designación, sin embargo, es confusa, puesto que se ha dado también ese nombre a pretendidos versos que no sólo carecen de rima, sino también de ritmo: recuérdese que si no existe ritmo, tampoco existirá verso.

Generalmente, se considera un defecto serio el mezclar las rimas, o sea usar simultáneamente asonantes y consonantes en una misma composición. Sin embargo, esta regla sufre una excepción inevitable: las rimas pobres que terminan en timbre básico son simultáneamente asonantes y consonantes, aplicando estrictamente las reglas: **nació y saltó**, por ejemplo. Tienen sus timbres básicos finales idénticos, por lo cual son asonantes; pero como ese timbre básico es todo lo que tienen entre su sílaba tónica y su final, resulta que tienen idénticos **todos** sus fonemas finales, por lo cual son también consonantes. El uso de estas palabras, pues, no constituye mezcla de rimas.

### **ESTROFAS:**

Los versos se agrupan en **estrofas**. Se da este nombre a un conjunto de versos que sigue determinadas reglas en cuanto a su número, métrica y rima. Las estrofas pueden aparecer aisladas, formando una de ellas toda una composición, o mezcladas de diferentes denominaciones; pero lo más frecuente es que, una vez adoptado un tipo de estrofa, se repita constantemente durante toda la composi-

ción. Y, naturalmente, también pueden encontrarse composiciones en las que los versos no estén agrupados en estrofas.

Cuando toda la estrofa está constituida por versos del mismo metro, se llama **parisílabo**; si usa versos de distintos metros, **imparisílabo**.

Las estrofas se clasifican por el número de sus versos, y la disposición de sus rimas:

1.- El **pareado** es una estrofa de dos versos consonantes o asonantes. Cuando su metro es octosílabo, se llaman **aleluyas**:

Al revés me la vestí,  
por eso la traigo así.

(Refrán popular)

2.- De tres versos, se llama **tercerilla** si está constituida por versos de arte menor, rimados el primero y el tercero, o bien el segundo y el tercero, quedando blanco el restante:

Aunque busqué un ejemplo  
de tercerilla básica,  
no hallé ninguna clásica.

(Caballero: improvisación)

Si son de arte mayor —generalmente endecasílabos—, la estrofa se llama **terceto**. Riman entre sí los versos primero y tercero, y el segundo rimará con los versos impares del siguiente terceto.

No he de callar, por más que con el dedo,  
ya tocando la boca, ya la frente,  
me representes o silencio o miedo.

(Quevedo: Epístola satírica)

3.- En las estrofas de cuatro versos, hay que distinguir varios casos. Las imparisílabas, muy variadas, no tienen nombre especial, salvo la **sáfica** que consta de tres endecasílabos y un pentasílabo:

Dulce vecino de la verde selva,  
huésped eterno del abril florido,  
vital aliento de la madre Venus,  
Céfiro blando.

(Villegas: Al Céfiro)

En todas ellas se usan rimas asonantes o consonantes y versos blancos, en cualquier orden. En cambio, la rima es importante en la clasificación de las parisílabas. Generalmente es consonante, y puede presentar dos formas: o bien riman los versos alternadamente (1o con 3o y 2o con 4o), o bien riman los dos exteriores y los dos interiores (1o con 4o y 2o con 3o). Si los versos son de arte menor, en el primer caso las estrofas se llaman **cuartetos**:

Idos, dulces ruisenores:  
quedó la selva callada,  
y a su ventana, entre flores  
no sale mi enamorada.

(Gutiérrez Nájera: Efímera)

Y en el segundo, **redondillas**:

En Jaén, donde resido,  
vive Don Lope de Sosa,  
y diréte, Inés, la cosa  
más brava de él que has oído.

(Alcázar: Una cena)

Si son de arte mayor, la rima alternada aparece en los **serventesios**:

Flor deliciosa en la memoria mía,  
ven mi triste laúd a coronar,  
y volverán las trovas de alegría  
en sus ecos, tal vez, a resonar.

(Carrasco: La violeta)

Y el otro tipo de rima, en los **cuartetos**:

Estas, que fueron pompa y alegría  
despertando el albor de la mañana,  
a la tarde serán lástima vana  
durmiendo en brazos de la noche fría.

(Calderón: Las flores)

4.- Las estrofas imparisílabas de cinco versos son muy variadas en sus metros y en sus rimas, y no tienen nombre especial, salvo la **lira**, que es una de las combinaciones más hermosas de la poética castellana: Sus versos 1o, 3o y 4o son heptasílabos, y los dos restantes endecasílabos; riman entre sí, con rima consonante, por una parte el 1o y el 3o y por otra los demás:

¡Qué descansada vida  
la del que huye el mundanal ruido,  
y sigue la escondida  
senda por donde han ido  
los pocos sabios que en el mundo han sido!

(Fr. Luis de León: Vida retirada)

Las parisílabas son muy variadas en la disposición de sus rimas, con tal de que no haya ningún verso blanco, ni tres versos seguidos con igual rima. Si los versos son de arte menor, tenemos la **quintilla**:

Pasó un día y otro día,  
un mes y otro mes pasó,  
y un año pasado había,  
mas de Flandes no volvía  
Diego, que a Flandes partió.

(Zorrilla: A buen juez, mejor testigo)

Si son de arte mayor, constituyen un **quinteto**:

Todo en ella encantaba, todo en ella atraía,  
su mirada, su gesto, su sonrisa, su andar;  
el ingenio de Francia de su boca fluía,  
era llena de gracia, como el Ave María,  
¡quién la vio, no la pudo ya jamás olvidar!

(Nervo: Gratia plena.)

5.- Igualmente, las estrofas imparisílabas de seis versos no tienen nombre especial, y presentan muy diversas estructuras, siendo una de las más usadas la que emplea octosílabos (1o, 2o, 4o y 5o versos) y tetrasílabos (3o y 6o) aconsonantando entre sí los de una medida y los de otra:

Era un jardín sonriente,  
era una tranquila fuente  
de cristal;  
era a su borde asomada  
una rosa inmaculada  
de un rosal.

(Alvarez Quintero: Amores y amoríos)

En las parisílabas, la rima se produce generalmente entre los versos 1o y 2o, 3o y 6o, 4o y 5o, aunque hay muchos casos diversos. La **sextina** está formada por versos de arte menor:

En pago de amores  
no temas dolores,  
enjuaga los ojos:  
que el dios que te hiere  
más culto no quiere  
que audacias y arrojos.

(Maury: La timidez)

Y el **sexteto** por versos de arte mayor:

¡Ah! No es extraño que sin luz ni guía  
los humanos instintos se desborden  
con el rugido del volcán que estalla,  
y en medio del tumulto y la anarquía  
como corcel indómito, el desorden  
no respete ni látigo ni valla.

(Núñez de Arce: Estrofas)

6.- Las estrofas parisílabas de siete versos, llamadas **septina** si es de arte menor, y **séptima** si de mayor sólo se encuentran por excepción; su orden de rimas es ad libitum:



La luna esplendente  
 su luz transparente  
 derrama en mi sien,  
 las flores mecidas  
 por auras perdidas  
 se besan dormidas  
 en dulce vaivén.

(Flores: Noche de luna)

Más vitalidad ha conservado, en la poesía de sabor popular, la **seguidilla**, formada por dos partes: la primera consta de cuatro versos, heptasílabos los impares y pentasílabos los pares; y la segunda, llamada bordón o estribillo, de tres versos, pentasílabos los impares y heptasílabo el intermedio. La rima es muy variada, pero generalmente riman entre sí los pentasílabos de cada parte, y quedan blancos los heptasílabos:

¿Falta una seguidilla?  
 Yo la compongo,  
 y luego, como ejemplo,  
 aquí la pongo.  
 ¡Mira que es triste  
 hacer versos forzados,  
 sin ningún chiste!

(Caballero: improvisación)

7.- Mayor variedad encontramos en las estrofas de ocho versos, que son muy usadas. Las imparisílabas, muy variadas, no tienen designación especial. Las parisílabas se clasifican por su rima, que es libre, pero siguiendo las reglas dadas para la quintilla (ver arriba). Sin embargo existen algunos órdenes de rima muy usados; como la forma "italiana": 1o y 5o, blancos; 2o con 3o, 6o con 7o, y 4o con 8o, estos últimos con rima masculina. Con versos de arte menor tenemos la **octavilla**:

¡Y tú partes, ángel mío!  
 ¡Partes, Elisa adorada,  
 dejando mi alma entregada  
 a insoportable dolor!

¡Partes desgarrando el pecho  
de quien te ama, vida mía,  
de quien tu frente cubría  
con dulces besos de amor!

(González Bocanegra: La partida)

Con versos de arte mayor, la **octava**.

Ciña, oh Patria, tus sienas, de oliva  
de la paz el Arcángel divino,  
que en el cielo tu eterno destino  
por el dedo de Dios se escribió.  
Más, si osare un extraño enemigo  
profanar con su planta tu suelo,  
piensa, ¡oh Patria querida! que el cielo  
un soldado en cada hijo te dió.

(González Bocanegra:  
Himno Nacional Mexicano)

Si en una octava las rimas son consonantes, y ordenadas así: 1o con 3o y 5o, 2o con 4o y 6o, y 7o con 8o, tenemos una **octava real**, clase de estrofa típica de los grandes poemas épicos:

¡Ven a mis manos, ven, arpa sonora! . . .  
¡Baja a mi mente, inspiración cristiana, . . .  
y enciende en mí la llama creadora  
que del aliento del Querub emana!  
¡Lejos de mí la historia tentadora  
de ajena tierra y religión profana!  
Mi voz, mi corazón, mi fantasía  
la gloria canten de la patria mía!

(Zorrilla: Cantos del Trovador)

8.- De diez versos, parisílabo, tenemos la **décima** o **espine-la**, formada por octosílabos, con pausa después del cuarto. Sus rimas siguen, para los cuatro primeros y los cuatro últimos versos, el orden de la cuarteta o de la redondilla, y los versos intermedios riman, el 5o con el 4o, y el 6o con el 7o:

**Padecer eternamente  
y eternamente llorar,**

la dicha siempre buscar  
 y sufrir constantemente:  
 ¿Esta es, Dios omnipotente  
 mi dura estrella en el mundo?  
 ¿Y este penar tan profundo  
 nunca, nunca cesará?  
 ¡Harto en mí cebóse ya  
 el destino furibundo!

(Galván: Un momento de furor)

Entre las imparisílabas de diez versos destaca el **ovillejo**, formado por una primera parte de seis versos, octosílabos los impares y quebrados los pares, y una segunda consistente en una redondilla, cuyo verso final está formado por el conjunto de los versos quebrados de la primera parte:

—¿Qué quereis, buen caballero?  
 —Quiero. . .  
 —¿Qué quereis, vamos a ver?  
 —Ver.  
 —¿Y a quién vereis a esta hora?  
 —A tu señora.  
 — ¡Idos, hidalgo, en mal hora!  
 ¿Quién pensais que vive aquí?  
 —Doña Ana Pantoja, y . . .  
 quiero ver a tu señora.

(Zorrilla: D. Juan Tenorio)

9.- De más de diez versos son muy raras, y casi no forman estrofas propiamente dichas, sino más bien párrafos poéticos. Por ejemplo, las **estancias**, de hasta veinte versos, siempre con igual combinación métrica y de rima.

Recuerde el alma adormida,  
 avive el seso y despierte  
 contemplando  
 cómo se pasa la vida,  
 cómo se viene la muerte  
 tan callando;  
 cuán presto se va el placer,  
 cómo después de acordado  
 da dolor,

cómo a nuestro parecer  
cualquiera tiempo pasado  
fué mejor.

(Manrique: A la muerte de su padre)

## COMPOSICIONES:

El autor puede escoger con toda libertad la disposición general de su poema: puede emplear el metro o metros que quiera, y las combinaciones estróficas que desee, o hacer caso omiso de estas últimas. En esos casos se trata de una composición o **forma libre**. Pero a veces el poeta acepta determinadas limitaciones a esa libertad, y adopta algunas reglas fijas. Se trata entonces de formas tradicionales, las principales de las cuales son:

1.- La **letrilla**, combinación ligera de varios versos de arte menor, cuyas estrofas concluyen siempre con la misma palabra o frase, llamada estribillo:

La más bella niña  
de nuestro lugar,  
hoy viuda y sola  
y ayer por casar,  
viendo que sus ojos  
a la guerra van,  
a su madre dice,  
que escucha su mal:  
"Dejadme llorar  
orillas del mar.  
Pues me disteis, madre,  
en tan tierna edad  
tan corto el placer,  
tan largo el penar,  
Y me cautivásteis  
de quien hoy se va  
y lleva las llaves  
de mi libertad,  
Dejadme llorar  
orillas del mar".

Etc.

(Góngora: Letrilla)

2.- El **romance**, que consta de un número indeterminado de versos parisílabos, los impares blancos y los pares asonantados, conservándose la misma rima en toda la composición. Si se usan octosílabos, son **romances propios**, la forma más vieja de la poesía popular castellana, y antecesora del corrido mexicano:

Rosa fresca, rosa fresca,  
tan garrida y con amor,  
cuando vos tuve en mis brazos  
non vos supe servir, non;  
Y agora que os serviría  
ya non vos puedo haber, non.  
Vuestra fue la culpa, amigo  
vuestra fue, que mía non;  
enviástemc una carta  
con un vuestro servidor,  
Y en lugar de recaudar,  
él dijera otra razón:  
que érades casado, amigo,  
allá en tierras de León. . .

Etc.

(Anónimo: Romance viejo  
de Rosa fresca).

Si se usan versos de menos de ocho sílabas, la composición es un **romancillo**:

Cerraron sus ojos  
que aún tenía abiertos,  
taparon su cara  
con un blanco lienzo,  
Y unos sollozando  
Y otros en silencio  
de la triste alcoba  
todos se salieron. . .

Etc.

(Bécquer: Rimas)

Si los versos son endecasílabos, el romance se denomina **romance heroico**:

No invoques la memoria de tu madre  
que supo, más que tú, vivir honrada;  
no profanes su nombre con tus labios

que traidores me mienten y me engañan.  
 Tampoco llares el feliz recuerdo  
 de tu cuna, mis besos y tu infancia,  
 pues para siempre huyeron, y ahora sólo  
 queda mi maldición sobre tu infamia.

Etc.

(Othón: Después de la muerte)

3.- La **silva**, compuesta de heptasílabos y endecasílabos en orden y rima al antojo del autor: sólo debe cuidarse de que no haya más de tres versos consecutivos con la misma rima, y de que los versos que riman entre sí no queden muy alejados, porque se perdería el efecto de la rima:

Yo muero cada tarde  
 y nazco cada día, con el alba;  
 y porque soy cristiano  
 me santigua el dolor con una lágrima.  
 Tengo dos patrias: México,  
 y, entre mares mecida, dejé a España;  
 pero los tres dormimos  
 sobre una misma almohada,  
 porque los tres cantamos, en las noches,  
 al mismo Dios, y con igual guitarra.

Etc. (Llantada: Amor en piedra)

4.- La **epístola**, sucesión de tercetos en los cuales se sigue estrictamente el orden de rima típico de esta clase de estrofas; y para no quede una rima suelta, se termina con un serventesio:

No arrojará cobarde el limpio acero,  
 mientras oiga el clarín de la pelea,  
 soldado que su honor conserve entero;  
 ni del piloto el ánimo flaquea  
 porque rayos alumbren su camino  
 y el golfo inmenso alborotarse vea.

.....  
 .....

¡Qué alegre y qué gentil llega el navío  
 al puerto salvador, cuando aún le azota  
 con fiera saña el huracán bravío!

Así el justo halla al fin de su derrota

por el mar de la vida proceloso  
del claro cielo en la extensión remota  
puerto seguro y eternal reposo.

(Ruiz Aguilera: Epístola)

5.- Por último, el **soneto**, la composición más estricta en su forma, que consta de catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Cada una de estas estrofas sigue el orden correspondiente de sus rimas, pero éstas son iguales para los dos cuartetos por una parte, y para los dos tercetos por otra. En éstos últimos, hay cierta libertad de rimas; la clásica es los versos 9o, 11o, 12o y 14o por una parte, y los 10o y 13o por otra. También pueden rimar entre sí los versos pares por una parte y los impares por otra, o bien 9o con 10o, 12o con 13o y 11o con 14o:

No me mueve, mi Dios, para quererte  
el cielo que me tienes prometido,  
ni me mueve el infierno, tan temido,  
para dejar por eso de ofenderte.

Tú me mueves, Señor, muéveme el verte  
clavado en una cruz, y escarnecido;  
muéveme el ver tu pecho tan herido,  
muévenme, tus afrentas y tu muerte.

Muéveme, en fin, tu amor, y en tal manera  
que aunque no hubiera cielo, yo te amara,  
y aunque no hubiera infierno, te temiera.

No tienes que me dar porque te quiera,  
pues aunque lo que espero no esperara,  
lo mismo que te quiero te quisiera.

(Atribuido a Guevara)

Esporádicamente se usan otros metros, siempre de arte mayor, especialmente alejandrinos. Entonces el soneto se llama **soneto impropio**. La rima guarda las reglas señaladas. También es soneto impropio el constituido por tres cuartetos y un pareado, más raro; los tres cuartetos llevan las mismas rimas, y el pareado final rima propia.

En algunas ocasiones, el autor redondea o subraya la idea del

soneto agregando a los catorce versos dos más del mismo metro, y con rima pareada. Este dístico final, se llama **estrambote**. Su rima puede ser nueva, o bien cualquiera de las usadas en el soneto, de preferencia en los tercetos; pero nunca formará estrofa con ellos, y estará separado del texto del soneto propio por medio de un punto; o sea que no deberá continuar la idea de los tercetos, sino que constituirá, en cierta forma, unidad aparte.

Recorridas así a ojo de pájaro las reglas fundamentales de la poética, conviene establecer una secuela de análisis de las composiciones en verso que nos dé resultados semejantes a los buscados con el análisis de los párrafos en prosa.

Para los versos, tal secuela se compone de estas etapas:

I.- **Sentido gramatical del texto:** Para comprenderlo plenamente, restablézcase el orden directo gramatical trastornado por las trasposiciones y demás figuras gramaticales necesarias para la forma versificada. Reducido así el texto a prosa, encuéntrase los clímaxes parciales y el absoluto.

II.- **Métrica:** Determínese el tipo de versos usados, encuéntrase las sinéresis, sinalefas, diéresis y hiatos que aparezcan. Localícense y señálense los acentos constituyentes y los auxiliares, recordando que en los versos de arte menor generalmente hay un sólo acento, el constituyente, en cada verso, y en los de arte mayor, por lo menos dos por verso, uno en cada-hemistiquio.

III.- **Rima:** Estúdiense los finales de los versos para averiguar si se trata de versos blancos, asonantados o consonantes. Determínese si las rimas son ricas o pobres.

IV.- **Estrofización:** Encuéntrase si se trata de una composi-



ción en estrofas o sin ellas; si las estrofas —en caso de haberlas— son parisílabas o imparisílabas, y de qué tipo son, atendiendo a la medida de sus versos, al número de ellos y a la disposición de sus rimas.

V.- **Tipo de composición:** Establézcase, por último, si se trata de una forma libre, o de alguna de las tradicionales señaladas en el estudio anterior.

En posesión de todos esos datos, estaremos en posibilidad de declamar los versos en la mejor forma posible. aplicando las reglas e indicaciones que se darán en un capítulo posterior.

Una observación final: Actualmente se escriben frecuentemente pretendidos “versos” que no atienden ni al ritmo ni a la rima. Independientemente de que esas composiciones puedan ser —algunas, de hecho, son— profundamente poéticas por su contenido o por su lenguaje, sin embargo no pueden ser consideradas en verso, ya que éstos tienen por esencia el ritmo y por ornamento importante la rima. Aunque las composiciones a que nos referimos se escriban en renglones desiguales, siguen siendo prosa, todo lo valiosa que se quiera, pero prosa, y por lo tanto no son aplicables a ellas las reglas y observaciones anotadas en este capítulo.



## LOS RECURSOS DE LA EXPRESIÓN VOCAL HABLADA

Estudiada la estructura y forma del texto a decir, veamos con qué recursos contamos para lograr una elocución expresiva del mismo. Para ello, disponemos de todas y cada una de las características de la voz humana; y si recordamos que, como quedó dicho al principio del curso, la voz humana es al fin y al cabo un sonido, esas características serán, evidentemente, las del sonido mismo. Basándonos, pues, en ellas, podemos intentar una clasificación y enumeración de los recursos de la expresión vocal hablada, en la siguiente forma:

Entonación (Tono)	{ Registros. Inflexiones.
Dinámica (Volumen)	{ Intensidades Acentos.
Ritmo (Duración)	{ Velocidades. Pausas.

Timbre.	}	Normales.
		Característicos.

Cada uno de estos recursos es independiente, técnicamente hablando, de los otros tres; es decir que, por ejemplo, podemos usar cada “registro” con cualquier dinámica, ritmo o timbre que queramos; o que una velocidad dada puede combinarse con el timbre, volumen o entonación que se quiera. Pero desde el punto de vista artístico, esos recursos son interdependientes, en el sentido de que ninguno de ellos puede estar ausente de la expresión, y por lo tanto deben combinarse entre sí, para lograrla plenamente.

Podemos aún hacer una distinción entre esos recursos: mientras los tres primeros son de uso constante e inevitable, el timbre, en cambio, puede decirse que es un recurso extraordinario, y por lo tanto siendo más permanente, sus modificaciones son menos usadas.

## REGISTROS

La voz humana hablada tiene una extensión aproximada de una “octava” musical; aunque, naturalmente, esa octava no es la misma para todas las voces. De igual modo que en la voz cantada —aunque con menos minuciosidad— podemos distinguir claramente la “tessitura”, de la voz femenina de la masculina, y dentro de cada una de esas divisiones, podemos determinar voces agudas y graves. Pero esta clasificación, útil para el estudio, siempre será un poco arbitraria, sobre todo en aquel tipo de voz —muy frecuente— de tessitura intermedia, que siempre sufrirá cierta violencia al ser clasificada como aguda o como grave. Lo interesante para nuestro propósito, más que una estricta clasificación de cada voz, es que ella sea utilizada en toda su extensión, y no sólo en tres o cuatro notas intermedias, como sucede en la generalidad de los casos. Para ello,

distinguimos en cada voz tres “regiones de entonación”: los tonos agudos, los centrales y los graves; y a cada una de estas regiones damos el nombre de “registro”.

En primer lugar, trataremos de encontrar esos tres registros en cada voz. En la mayoría de los casos, el registro “central” corresponde a las entonaciones normalmente usadas por la persona; pero con cierta frecuencia se encuentran personas que hablan usualmente con su registro agudo o con su registro grave. Sería, pues, peligroso, dar por sentado que la entonación usual es el registro central de la voz. Para localizar ese centro tonal de una voz, conviene hacer ejecutar al interesado “vocalizaciones” a la manera de los estudiantes de canto, pero, naturalmente, sin forzar la extensión de la voz, recordando siempre que no estamos enseñando a cantar, sino tratando de descubrir los recursos **hablados** de la voz. Encontrados de ese modo los límites naturales de la voz, es fácil determinar el ámbito de cada uno de los registros.

Ejercítese a continuación, **hablando**, cada uno de ellos, sea leyendo una frase cualquiera, primero en el registro central, luego en el agudo y en seguida en el grave, o bien utilizando una serie de sílabas sin sentido y, tal vez mejor, la numeración (“uno, dos, tres cuatro. . .”), que al no invitar a una expresión determinada, no produce la “tentación” de cambiar de registro. Dominado este primer ejercicio, repítase cambiando el orden de los registros: del agudo al central y de este al grave, o viceversa. Cuando estén perfectamente ejecutados estos ejercicios, puede extenderse el entrenamiento a encontrar y usar los registros intermedios, es decir, el centro-grave y el centro-agudo. Con ello se lograrán cinco entonaciones, que podríamos describir en la siguiente forma:

- 5 - agudo.
- 4 - centro-agudo.
- 3 - central.

2 - centro-grave.

1 - grave.

Téngase, sin embargo, en cuenta, que los registros de número par son registros auxiliares, de transición, y que los verdaderos recorridos de entonación son los tres fundamentales: 1, 3 y 5.

Ejercítense a continuación el paso de un registro a otro, a lo cual damos el nombre de "inflexión". Usando la numeración, por ejemplo, díganse cinco números en registro grave, cinco en registro central y cinco en registro agudo, para luego regresar al registro grave en forma semejante. Repítase este ejercicio partiendo del agudo hacia el grave, para subir de nuevo al agudo; o partiendo del central en una u otra dirección, para regresar al centro, ir al otro extremo, etc. Háganse luego ejercicios usando los cinco registros, en diversos sentidos. Más tarde háganse ejercicios de "salto", pasando de un registro a otro que no sea el contiguo. Por último, búsquense inflexiones menores, que no vayan más allá de los límites de un registro, pero que utilicen todas sus entonaciones.

## **INTENSIDADES**

Del mismo modo que en los registros, podemos distinguir tres intensidades fundamentales, y dos intermedias. Usando los términos musicales, podemos establecer la siguiente escala de volúmenes:

5 - pianissimo (murmullo)

4 - piano.

3 - mezzo-forte (volumen medio)

2 - forte.

1 - fortissimo (plena voz).

Pero si al hablar de registros tuvimos sólo que considerar las

posibilidades naturales de la voz, y aceptamos como registro central el tono equidistante de los dos extremos naturalmente posibles, al tratar las intensidades tenemos que contar con otro factor: las condiciones acústicas del local en que la voz va a ser usada, condiciones que dependen del tamaño, las proporciones y la forma del salón, los materiales de su construcción y decoración, los cortinajes o muebles que contiene, y hasta del número de espectadores presentes. Tenidas en cuenta todas esas circunstancias, podemos definir el “volumen medio” como la intensidad necesaria para hacerse oír clara y fácilmente por el espectador situado en las peores condiciones acústicas, sea por su lejanía o por cualquier otra circunstancia. Quiere decir que ese volumen medio variará no sólo con cada voz, sino también con cada teatro o salón.

El fortissimo, o plena voz, en cambio, dependerá de las facultades del que habla, perfeccionadas por el estudio. La buena respiración y administración de la espiración así como la correcta impostación, son fundamentales para obtener una voz intensa y resonante: el volumen de la voz se controla con el diafragma.

Muy importante es distinguir “plena voz” de “grito”. Este último no es realmente una intensidad de la voz, sino más bien un timbre especial de ella, que requiere una impostación (o tal vez mejor dicho una “desimpostación”) característica, pudiéndose dar la aparente paradoja de que la plena voz sea más resonante que el grito, o que se pueda “gritar en voz baja”, por lo menos relativamente. En este estudio y entrenamiento de intensidades vamos a descartar por completo el grito, al que consideramos, por ahora, como un defecto o error de elocución.

Por lo que hace al pianissimo o murmullo, su tenunidad se ve limitada por su inteligibilidad: si la voz es tan baja que el espectador no capta lo que se dice, no es aceptable tal nivel de volumen. Pero téngase en cuenta que aquí juega un papel importantísimo la

dicción, o sea la correcta ejecución de los sonidos auxiliares, y sobre todo, de los ataques. Puede reducirse increíblemente la intensidad de la voz, hasta reducirla a un real murmullo y si la dicción es buena y la impostación correcta, el espectador más alejado captará las palabras suficientemente.

Tanto en la plena voz, como en el murmullo, es de gran importancia no apresurar la elocución. En el pianissimo, la excesiva rapidez afecta a la dicción, cuya importancia hemos acentuado; en la plena voz, hay que tener en cuenta las resonancias y ecos naturales del local, que “despiertan” con el gran volumen de sonido, y pueden hacer borrosa la audición, y además, hay que dar tiempo a que se ponga en movimiento toda la masa de aire del local: no olvidemos que la trasmisión del sonido no es instantánea, sino que viaja a velocidad relativamente lenta, y que para que dos sonidos sean distinguibles, necesitan una separación mínima de 1/10 de segundo.

Teniendo en cuenta todas esas observaciones, practíquense, con textos o con la numeración, ejercicios de intensidad, pasando de la media a la máxima o a la mínima y viceversa; del pianissimo al mezzo-forte y al fortissimo y viceversa; agréguese después las intensidades de número par, y háganse ejercicios de “salto” de intensidades, en forma semejante a los descritos respecto de los registros.

Cuando se hayan dominado las intensidades y los cambios de ellas, a los que damos el nombre de “matices”, combínense con los registros. Si tenemos tres registros fundamentales, y otras tantas intensidades, nos encontraremos con las nueve combinaciones que se describen en el siguiente cuadro:



Intensidades:  
Murmullo. Media. Voz plena.

	Agudo	G	H	I
Registros:	Central.	D	E	F
	Grave.	A	B	C

en el que el recuadro "A" representa registro grave murmurado, "B" registro grave en intensidad media, "C" registro grave a plena voz, y así sucesivamente.

Siempre con la numeración, y sólo más tarde con algún texto apropiado, ejecútense esas nueve combinaciones, primero en el orden A-B-C-D-E-F-G-H-I; luego en el inverso, de la I a la A. En tercer lugar, manteniendo la intensidad y cambiando el registro, es decir en el orden A-D-G-B-E-H-C-F-I e inverso. Se observará de inmediato que la combinación más fácil es la E (registro central en intensidad media), siguiéndole en dificultad las D, B, H, y F; resultando más complicadas de realizar las A e I; y siendo de dificultad máxima las C y G, especialmente esta última, por cuanto es muy fácil perder la impostación de la voz, y hablar en falsete, cuando se trata de murmurar en el extremo agudo de la voz. En forma tal vez inesperada, la solución está en emplear mucha cantidad de aire en ambas combinaciones difíciles. Recuérdese siempre que la voz plena requiere timbres básicos perfectamente impostados, pues en ellos se basa la resonancia; y que el murmullo exige una perfecta dicción, sobre todo de los ataques.

Para concluir este apartado, hablemos de los **acentos**. Damos este nombre a breves aumentos de intensidad sobre una palabra o sílaba que queremos destacar del conjunto, sin que el cambio de

intensidad sea permanente. Son fáciles de ejecutar, con un poco de vigilancia. Ejercítense con la numeración, acentuando por ejemplo uno de cada cinco números: “Uno, dos, tres cuatro, **cinco**, seis, siete, ocho nueve, **diez**, once. . .” Luego acentúese uno de cada tres, y búsquense otras combinaciones, regulares o irregulares. Hágase este ejercicio en cada una de las combinaciones registro-intensidad del cuadro anterior. El acento no debe, salvo raros casos especiales, constituir un “matiz” propiamente dicho, o sea, no debe sobrepasar la intensidad en que se está hablando, pasando de una intensidad a otra. Es, por así decirlo, un aumento de “medio punto” de intensidad.

## VELOCIDADES

Como en los recursos anteriores, también podemos reducir éste a tres velocidades fundamentales: lenta, normal y rápida. Pero si bien la velocidad rápida tiene, al igual que los casos anteriores, límites que pudiéramos denominar “naturales”, consistentes en la capacidad de dicción del que habla, y en las resonancias del local, pues si sobrepasamos una y otras el mensaje resultará confuso y tal vez incaptable, en cambio por lo que hace a la velocidad lenta no existen tales límites naturales: es físicamente posible alargar los timbres básicos y los sonidos auxiliares de manera interminable; pero entonces el sentido de las palabras y la ilación de ellas resultarán de tal manera confusos para el oyente, que tampoco el mensaje resultará inteligible, y además se hará cansada y desesperante la audición. De modo que, aunque no haya límite natural para la elocución lenta, ésta nunca deberá sobrepasar tales circunstancias.

Para determinar aproximadamente las tres velocidades de elocución, que naturalmente varían de persona a persona, hágase esta sencilla prueba: elíjase un texto cualquiera, de uno a dos renglones, y dígase a la máxima velocidad que no perjudique la buena dicción;

mídase en segundos la duración del texto. Luego repítase el mismo texto lentamente: deberá durar aproximadamente lo doble que en la velocidad rápida. La velocidad normal será el término medio de ambas mediciones, o sea aproximadamente tanto y medio que en la velocidad rápida. El objeto de esta determinación es contrarrestar el defecto, muy frecuente, de una elocución demasiado rápida o demasiado lenta, que además de dificultar la comprensión del oyente, restaría al que habla variedad de velocidades, ya que quien ordinariamente habla muy rápidamente, se encontrará con que no puede aumentar mucho su velocidad; lo mismo que al que ordinariamente “arrastra” las sílabas, le será casi imposible hacer más lenta su elocución, restándose recursos de expresión que pueden ser muy útiles.

A lo largo de un parlamento, la expresión puede exigir cambios de velocidad, y estos serán, según la ocasión, bruscos y sin transición, o bien graduales, imperceptibles en su ejecución. Estos últimos cambios de velocidad no resultan fáciles de ejecutar, y conviene practicarlos usando la numeración, partiendo de la velocidad lenta hasta alcanzar la rápida, y viceversa.

Determinadas y dominadas las tres velocidades básicas, combínense con las nueve combinaciones de registro-intensidad: así tendrá el actor a su disposición **veintisiete** modos de hablar, lo cual dará una amplia gama de recursos expresivos.

Estrechamente relacionadas con las velocidades están las **pausas**. Distingamos, en primer lugar, pausa y “bache”. Este último es una pausa de duración excesiva, y sobre todo, injustificada. Quiere decir que no toda cesación del sonido es propiamente pausa, pero tampoco toda detención de la elocución es “bache”. Este último es un defecto que debe evitarse cuidadosamente, pero en su proscripción no debemos incluir las pausas justificadas y expresivas. En

un apartado posterior estudiaremos el uso de las pausas; por ahora sólo las mencionaremos, justificando su existencia.

Corresponde a este sitio el estudio del ritmo. Dos son los significados que se dan a esta palabra en el caso de la elocución: uno expresa la intensidad expresiva (velocidad y volumen) que por su naturaleza comporta un párrafo o una escena; el segundo es su significado en los versos, del cual hablaremos detenidamente más tarde; y el tercero, tal vez igualmente importante, es el que se refiere a la duración de cada palabra, en prosa o verso, cualquiera que sea la velocidad general adoptada. En algunos idiomas la "unidad rítmica" es la palabra, ya que en ellos casi todas las palabras tienen igual número de sílabas, y así cada una de ellas puede tener duración semejante. No así en nuestro idioma, en el cual las palabras son de muy distinta duración: para el castellano, la unidad rítmica es la sílaba, de modo que hay palabras breves (los monosílabos, evidentemente), palabras normales (las más frecuentes, de tres o cuatro sílabas) y palabras largas (hasta de seis o más sílabas, y especialmente las esdrújulas). Cuídese de caer en el frecuente defecto de "hablar a borbotones", o sea correr en las palabras largas, y alargar las breves, o, aún peor, escamotear o suprimir del todo las primeras o las últimas sílabas de las palabras largas. Tal defecto se combate ejercitándose en dar igual duración aproximada a cada sílaba, sin discriminar algunas pronunciándolas precipitadamente. Un buen ejercicio para lograrlo, es decir en alta voz la numeración, desde el 1 hasta el 50, por ejemplo, dando a cada sílaba igual duración. Al iniciar el ejercicio, se observará que algunas sílabas son dichas precipitadamente, por ejemplo, la primera de "catorce", que tiende a hacerse tan bisílaba como "trece" o "quince", pronunciándose "ctorce"; o las intermedias o finales de "veinticinco" o "treintaiseis" que se transforman en "ventcinc" o "tretsei"; y otros casos similares. Evítense cuidadosamente tal defecto: **todas las sílabas tienen derecho a la vida.**

## TIMBRES

Sabemos que cada voz humana tiene su timbre propio, debido a la forma, dimensiones y proporciones de los resonadores vocales: ese timbre propio fue objetivo de los primeros ejercicios de impostación de la voz. Posteriormente estudiamos las diversas variantes de ese timbre propio, para producir los “timbres básicos”. Sin embargo, no con ello quedó agotado el estudio del timbre. Aprovechando determinadas formas de impostación, que estrictamente hablando serían defectos de ella, pero que para la expresividad pueden resultar “efectos”, podemos modificar más o menos el timbre propio de nuestra voz, para agregarle un colorido que, añadido a los recursos estudiados, amplía nuestros recursos expresivos.

Si designamos el timbre propio de la voz con el término de “timbre natural”, será fácil comprender que podemos hacer nuestra voz más clara, más infantil, produciendo el “timbre claro”, resultado de una parcial desimpostación de la voz, que tiende hacia el falsete, pero, sin embargo, nunca debe llegar a él, salvo casos muy especiales perfectamente justificados. Hacia el otro extremo, podemos “ahogar” nuestra impostación, mediante cierta tendencia a la guturalidad, y así produciremos “el timbre oscuro”. Un recurso más es el “timbre opaco” en el cual la voz pierde vibración, sonando “lisa”, muerta, inexpressiva en su coloración.

También pertenecen a la modificación del timbre ciertos efectos vocales, como la “voz afónica” o “acatarrada”, en sus diversas modalidades; los “acentos extranjeros”, etc. Pero esos **timbres característicos** serán estudiados en el capítulo de Caracterización de la Voz.

Téngase mucho cuidado, al practicar los timbres normales que hemos enumerado, a saber: natural, claro, oscuro y opaco, de no

exagerar la *desimpostación* o el defecto de *impostación* que los produce: la voz **siempre** tiene que mantenerse *impostada*, salvo rarísimos casos; y aún estos deben ser totalmente *momentáneos*. Sobre todo, ejercítense el *regreso al timbre natural*, que resulta a veces difícil después del timbre claro.

Combínense los cuatro timbres normales con las veintisiete combinaciones expresivas antes estudiadas, y se tendrán **ciento ocho** modos de utilizar la voz. Es muy posible que en la realidad nadie domine todas esas maneras, pero cada uno debe buscar las más que pueda realizar, para gozar de un *amplio repertorio de expresividad*.

<sup>1</sup> Sobre el significado preciso de este término y otros relacionados con la música, ver los capítulos de este mismo libro referentes a *la voz cantada*.

## **USO Y APLICACIÓN DE LOS RECURSOS EXPRESIVOS**

### **PROSA**

En el capítulo anterior expusimos, simplemente enumerándolos, los principales recursos expresivos con que cuenta un actor u orador; en éste trataremos de explicar el efecto que tienen sobre la expresión misma. Pero no olvidemos nunca que la efectividad de dichos recursos no depende, en último término, de sus condiciones propias, sino de la imaginación expresiva de quien los usa. Insistimos en que no se pueden dar reglas fijas y sin excepción para la expresión, ya que ella es fundamentalmente creación, y la creación sujeta a reglas no es creación, sino mera imitación muerta, de la cual debe huir todo verdadero artista.

El efecto de los recursos expresivos sobre el oyente, procede en gran parte de una serie de asociaciones de ideas o de asociaciones de imágenes, que en su mayoría son inconscientes, y que, también, cambian con los tiempos y las circunstancias. La imaginación expresiva del actor debe tener en cuenta todas esas circunstancias, y mientras más “automáticamente” lo haga, mayor será su posibi-

lidad de emocionar a su público; lo cual no descarta ciertamente, el necesario estudio que debe hacerse de la frase y del párrafo, para buscar su correcta y profunda expresividad, buscando cuál o cuáles son los recursos mejor aplicables a cada caso.

Comencemos por señalar que hay algunos recursos que lógica y tradicionalmente se unen entre sí. Por ejemplo, para manifestar alegría, se utilizan el registro agudo, la voz plena, la velocidad rápida y el timbre claro; mientras que timbre oscuro u opaco, unidos a registro grave, velocidad lenta y voz baja, comunican normalmente melancolía. Pero es evidente que, además de estas y otras combinaciones semejantes que pudiéramos llamar “clásicas”, todas las demás posibles pueden encontrar su lugar en un momento u otro.

Podemos dividir en dos grandes campos el uso de los recursos expresivos. En primer lugar, sirven para relacionar entre sí las palabras de una frase y las frases de un párrafo, cumpliendo en la palabra hablada la función que llena la puntuación en el texto escrito. En segundo lugar, sirven para dar vida y colmar de significado al texto, haciendo más profundo y punzante el mensaje contenido en él.

### **La “puntuación” oral**

Los signos de puntuación escritos nos indican con toda claridad cuáles son las palabras que se relacionan entre sí, y qué clase de relación hay entre ellas. Un cambio de puntuación puede alterar y hasta hacer opuesto el sentido de una frase. Ejemplo magnífico de ello lo tenemos en el último acto de “Los Intereses Creados” de Benavente, en donde basta al Doctor Jurista el cambio de una coma para hacer que la sentencia diga todo lo contrario de lo que antes decía:

“... donde dice: “y resultando que no, debe condenárse-



le”, fuera la coma, y queda: “ y resultando que no debe condenársele”. . . ”

En la frase hablada, esas relaciones de palabras y de frases deben hacerse evidentes mediante el uso de los recursos expresivos. Existe una teoría, no por equivocada menos difundida, que pretende sustituir mecánicamente los signos de puntuación por meras pausas, y éstas serán más largas mientras más “importante” sea el signo: 1 tiempo para coma, 2 para punto y coma, 3 para punto y seguido, etc. Basta intentar una lectura cualquiera siguiendo estrictamente tales reglas para darse cuenta de lo grotesco y deficiente del resultado: lejos de relacionarse las palabras, se distorsiona lamentablemente la frase, y a veces se logra hacerla ininteligible.

No sólo las pausas, sino todos los recursos de la expresión deben contribuir a esa interrelación de palabras y partes de frase o de párrafo. Cambios de velocidad, de registro, de intensidad, y aún de timbre, estructurarán frases y párrafos, relacionándolos entre sí. El caso más evidente y frecuente, es el de una frase subalterna (ver pág. 115) dicha en otro registro, en diferente intensidad, o bien con modificación de velocidad o de timbre, para luego recuperar las características anteriores al reanudar la frase principal. Tal “coma” será traducida con una pausa, pero tal otra será expresada simplemente con una inflexión, sin detener el movimiento. Aquí un punto y seguido comportará simplemente un cambio de timbre y allá será necesaria una pausa relativamente larga, y más allá resultará mejor agregar un “ralentado” sin llegar a hacer verdadera pausa. Todo ello, dependiendo de la versátil imaginación creadora a que tantas veces hemos aludido.

Un signo de puntuación que frecuentemente produce tropiezos es el **punto de interrogación**. Otra falsa tradición exige que **siempre** sea expresado mediante una inflexión ascendente puesta en la última

sílaba de la frase. Esta es sólo una media verdad, puesto que esa es **una** de las maneras de expresar interrogación, pero no la única. Desde luego, cuando en la frase interrogativa hay una palabra que ya es interrogativa en sí (cuál, cuándo, cómo. . .) la inflexión es redundante y por lo tanto defectuosa: debe, por lo tanto, suprimirse. La razón es evidente: toda inflexión debe tener un objeto, y no lo tiene "hacer interrogativa" una frase que ya evidentemente lo es. En cambio, si la frase no obtiene su *interrogatividad* de su texto, habrá que dársela con la inflexión, para evitar ambigüedad. En los siguientes ejemplos, que tratan de aclarar lo dicho, se muestra gráficamente la inflexión ascendente con la colocación de las sílabas en el papel:

Frase interrogativa por su texto:

¿**Cuántas** medallas obtuviste? Bien dicha, sin inflexión

¿**Cuántas** medallas obtuvis<sup>te</sup> ? Inflexión innecesaria.

Frase no interrogativa por su texto.

¿Obtuviste la medalla de oro? Sin inflexión, resulta afirmativa.

¿Obtuviste la medalla de o<sup>ro</sup> ? La inflexión le da su carácter interrogativo.

Los **puntos** comportan casi siempre inflexiones hacia abajo, más amplia, más definitiva en el caso del punto final; y menor si es punto y seguido, permitiendo así la reanudación del discurso sin que haya habido una terminación total. Pero la sola inflexión será frecuentemente insuficiente: deberá acompañarse con una pausa o algún cambio oportuno de velocidad, de intensidad, o tal vez de timbre.

Los **puntos suspensivos** pueden interpretarse con una pausa súbita, o con una pausa a continuación de un alargar las sílabas (ralentando) o con el ralentado sólo, según los casos; y aún algunas veces pueden traducirse mediante una detención súbita a continuación de un acelerando. Pero en casi todos los casos, la reanudación del discurso necesitará un nuevo matiz, o registro, o timbre.

Los **subrayados**, o sea palabras que necesitan ser resaltadas, se realizan fácil y generalmente mediante acentos de intensidad, pero pueden lograrse también disminuyendo súbitamente el volumen, y especialmente utilizando los cambios de velocidad. La pausa inesperada **antes** de la palabra importante, llama la atención sobre ella; o bien una pausa mayor, **depués** del subrayado, deja a éste “vibrando en el silencio”, con lo cual cumple el cometido de realzar su importancia.

### **La expresividad propiamente dicha**

Todavía más importante que la puntuación oral, es el rendimiento profundamente expresivo de un texto. Ya se ha dicho que la expresión puede no sólo entregar, sino también transformar el mensaje contenido gramatical y semánticamente en un texto. Para percatarse de ese mensaje fue necesario dominar el análisis de frase y el análisis de párrafo, determinando su preparación, su clímax y su distensión. Ahora en posesión ya de nuestros recursos expresivos, apliquemos éstos al texto analizado. No estará de más hacer una enumeración, **que en ningún caso pretende ser exhaustiva ni absoluta**, de los usos más frecuentes de cada uno de los recursos estudiados:

**REGISTROS:** El agudo expresa alegría, inocencia, ingenuidad (auténtica o falsa), asombro, entusiasmo, curiosidad, etc.

El grave es triste, pesimista, melancólico, y también amenazante, perverso.

**INTENSIDADES:** La voz plena dice decisión, superioridad, orgullo, entusiasmo, grandiosidad. . .

El murmullo significa timidez, tristeza, intimidad, introversión, rebeldía pasiva. . .

**VELOCIDADES:** La rápida es activa, lleva prisa o angustia, se muestra intranquila e impaciente, y también es entusiasta y decidida.

La lenta es hermana del registro grave y murmullo; y resulta también pasiva y perezosa; o bien indecisa y desinteresada de las circunstancias.

**TIMBRES:** El claro es ingenuo, pero también hipócrita; a veces resulta impertinente y hasta insolente o insultante.

El opaco es doloroso, introvertido, fatalista. El oscuro acentúa las condiciones del opaco, con mayor expresión de voluntad, a veces con rebeldía. A plena voz, y en velocidad lenta, es solemne y grandioso: es el timbre de la tragedia, sobre todo cuando va acompañado del registro grave.

Un clímax, por lo tanto, no requiere siempre aumento de volumen o de velocidad, ni aclaramiento de timbre o registro: pueden lograrse clímaxes de muy diversas categorías con el uso de una u otra combinación de recursos. El arte está, justamente, en elegir la combinación apropiada, y realizarla tras una preparación expresiva que conduzca lógicamente a ella. Muy frecuentemente, el **contraste** resulta de gran utilidad.

Para ayudar a encontrar esas aplicaciones, ejercítense los diversos recursos expresivos en realizaciones de dificultad creciente:

**EJERCICIO I.**- Elíjase un nombre propio, masculino o femenino, a gusto de quien haga el ejercicio. Conviene que sea un nombre de tres o cuatro sílabas, para tener mayor oportunidad de aplicar los recursos. Dígase ese nombre en todos los registros, intensidades y velocidades, y con todos los timbres, para lograr diversas expresiones: regaño, reconocimiento, cólera, interés, desprecio, anhelo, amor, etc. Tanto en este ejercicio como en los siguientes, un uso generoso de la imaginación, creando mentalmente las circunstancias de tiempo, lugar y situación en que el nombre sería dicho según cada expresión, ayudará a encontrar y expresar ampliamente la que sea oportuna. Evítese también el “falso pudor de la expresión”, que con el pretexto de no “sobre-actuar”, hace en realidad parcial o totalmente inexpresiva la elocución. Sobre todo en los ejercicios, y muy especialmente al comenzarlos, no se escatime expresión: aunque ahora sobre, ya después el uso pondrá las cosas en su punto; en cambio, si ahora falta, muy probablemente nunca se logrará alcanzar la suficiente.

**EJERCICIO II.**- Elíjase una palabra cualquiera: nombre, adjetivo, verbo. . . , de tres o cuatro sílabas, como en el caso anterior, e imagínese toda suerte de circunstancias que ameritarían su elocución. Trátese de expresar todas esas circunstancias mediante el uso de los recursos expresivos: búsqueda, anhelo, asco, desprecio, rutina, etc. etc.

**EJERCICIO III.**- Pasemos ahora a las frases breves. En primer lugar, frases “neutras”, o sea carentes —o casi— de sentido

propio; frases del tipo de “Mañana será otro día”, “No me digas”, u otras semejantes. Como en el ejercicio anterior, imaginemos diversas circunstancias, y digamos la frase con la expresión correspondiente: interés, esperanza, desesperación, miedo, angustia, indiferencia, cansancio. . .

**EJERCICIO IV.-** Elijamos una frase breve, pero de sentido concreto. Por ejemplo: “¡Qué interesantes son las clases de educación de la voz!”; y mediante el subrayado de una u otra palabra, el uso de los timbres y demás recursos de expresión, dígase la frase encareciendo su significado, haciéndola inexpresiva, sugiriendo el sentido exactamente contrario al del texto, climatizando uno u otro de sus elementos, etc.

**EJERCICIO V.-** Liberemos ahora la imaginación creadora, para lograr que la sola expresión dé sentido a lo que se dice. Para ello, prescindamos del texto, sustituyéndolo por la numeración, o el alfabeto. Sin más sílabas que los nombres de las letras o de los números, trataremos de transmitir el mensaje usando solamente inflexiones, matices, velocidades, pausas, y timbres. La mejor forma de realizar este ejercicio es la siguiente: En privado, el profesor da un tema al alumno; y éste, tras una breve preparación de no más de cinco minutos, ejecuta lo ordenado ante sus compañeros, quienes deberán deducir, por su expresión vocal, el mensaje convenido. Otra manera, igualmente fecunda, es señalar un tema general, que cada alumno realizará a su modo, para ser comprendidos por sus compañeros: puede

así realizarse una conversación telefónica (el público deberá captar con quién, a propósito de qué, con qué resultado); un discurso (para transmitir las circunstancias, el tema, la personalidad del orador); una petición de permiso (qué se pretexta, qué permiso se solicita, de quién), etc. Estos ejercicios pueden hacerse a solo, y más tarde en grupos, que crearán una supuesta conversación sobre un esquema dado, convenido en secreto, o proporcionado por el profesor. En todos los casos, el público debe averiguar claramente el tema y las circunstancias.

**EJERCICIO VI.-** Agréguese ahora un texto inteligible. En la misma forma que en el ejercicio anterior, con todas sus variantes, realícese la improvisación expresiva del texto, tratando de hacer el mensaje lo más explícito posible. En estas improvisaciones, cuando se hacen en grupo, es también importante la capacidad de improvisación, de texto y de expresión, a partir de la réplica dada por el actor anterior, de la cual debe sacarse todo el partido posible, sin desviarse sustancialmente del “guión” convenido.

Todos estos ejercicios desembocarán, naturalmente, en el rendimiento expresivo de textos aprendidos de memoria, sean propios o ajenos.





## VERSO

Las circunstancias, ya expuestas, del texto versificado, crean problemas especiales en la declamación del verso. Comencemos por reiterar lo que ya fue dicho con relación a la correcta elocución de la prosa: se trata de un trabajo creativo, y por lo tanto las reglas que pudieran enunciarse son demasiado generales y propensas a excepciones. Sin embargo, de la naturaleza misma del verso se desprenden algunas consideraciones que, con la debida prudencia, podríamos considerar como reglas de su declamación.

En primer lugar, el verso es un **texto**, o sea la formulación verbal de un pensamiento. En consecuencia, este pensamiento tiene que trasmitirse en la forma más clara posible, sin que se pierda el sentido general ni tampoco la ilación de la frase. Ahora bien, la forma del lenguaje poético, como ya vimos, comporta no sólo imágenes y pensamientos atrevidos, sino también licencias gramaticales, sobre todo en el orden de las palabras en consecuencia, la articulación de los distintos miembros de la frase debe hacerse muy cuidadosamente, utilizando sobre todo las inflexiones y las intensidades, y observando las reglas dadas (pág. 115) para las palabras y frases subalternas. Las pausas gramaticales deben ser fielmente respetadas

cuando sean necesarias; pero en el verso aún más que en la prosa, han de proscribirse las pausas innecesarias y mecánicas; más abajo insistiremos en este punto, al tratar al verso como forma expresiva. En resumen: el declamador debe, en primer lugar, transmitir correctamente la idea contenida en su texto, sin que la versificación ni el lenguaje poético resulten obstáculo a la claridad.

En segundo lugar, el verso es una **expresión** que trata de ser más honda y más emotiva que la simple prosa. De ahí el uso constante, sobre todo en las composiciones líricas de arte mayor, de metáforas e imágenes que apoyan la significación, tratando de hacerla más punzante. El declamador, en consecuencia, tendrá que subrayar con su declamación estas bellezas de concepto: esconderlas o disminuirlas es traicionar al autor y al texto mismo. Por otra parte, es evidente que cada poesía comporta un **estilo** especial: sería absurdo y ridículo dar a una letrilla la solemnidad de una octava real, o declamar versos alejandrinos con la ligereza de una seguidilla. Si el autor eligió determinado metro y estrofa, hay que hacer justicia a esa elección, manteniendo en la dicción, la velocidad, la intensidad y el uso de registros, el estilo que la poesía demanda.

Por último, el verso es una forma literaria, según ya vimos detenidamente. El declamador debe, sin perder el sentido del texto ni el estilo de la expresión, hacer valer esa forma poética en sus dos elementos fundamentales: ritmo en primer lugar y rima en segundo; y se establece esa jerarquía precisamente porque el ritmo, ya se dijo, es la esencia del verso, y la rima sólo su ornamento.

Respecto del **ritmo** es importante:

Hacer valer los acentos constituyentes, marcando su cadencia y su regularidad. Pero para evitar caer en la monotonía del sonsonete o "latiguillo", este marcar de los acentos debe hacerse,

con todos los recursos de la expresión: no sólo las intensidades, sino también las inflexiones, las velocidades, y especialmente las pausas oportunas.

En cuanto a ellas, es importante subrayar su **oportunidad** porque uno de los defectos de declamación más frecuentes es la aparición de pausas no sólo innecesarias, sino positivamente absurdas, que en vez de hacer valer el verso lo destrozan. Ya mencionamos (pág. 130) las distintas clases de pausas: entre ellas, la pausa menor que ocurre al final de cada verso. Pero debe hacerse la importantísima aclaración de que esa pausa es sólo oportuna cuando los versos están perfectamente hechos, es decir, cuando cada uno de ellos encierra una cláusula completa. En la práctica, la inmensa mayoría de las composiciones está construída de modo que una cláusula comienza en un verso y concluye en el siguiente o aún más allá. En tales casos, la pausa menor sería una pausa antigramatical, que destruiría el sentido de la frase o comprometería su comprensión. Por lo tanto, en esos casos la pausa de fin de verso debe ser radicalmente suprimida, sustituyéndola por una inflexión discreta que, sin romper el sentido, haga valer la cadencia rítmica. Tal vez ese sea precisamente el secreto básico de una buena declamación: mantener la validez del texto y la belleza de la expresión sin perjudicar la forma, y viceversa. Otra consideración que se opone al uso universal de la pausa de fin de verso, es que tal pausa, innecesariamente repetida, desarticula el flujo de la elocución, cayéndose en el "rengloneo", que es uno de los defectos peores de la declamación. Para evitarlo, también, no se tema a las pausas secundarias.

#### Respecto de la **ríma**:

La semejanza del sonido final crea un efecto de eco más o menos pronunciado, según que se trate de rima imperfecta o perfecta, rica o pobre. Esa semejanza de sonido debe ser, pues, subrayada en

la declamación. Pero como en todos los casos, la discreción (imposible de sujetar a reglas) es la norma. Que no se pierda la rima en una dicción confusa o precipitada; pero que no se convierta en un martinete que acaba por cansar al oyente por su monotonía. Naturalmente, la situación será diversa según la clase de rima y de composición que se declame: en un romance, por ejemplo, la asonancia constante debe ser dicha con mucha fluidez, ya que su constancia misma ayuda a su valimiento; en cambio en una octava real, la rima del pareado final de cada estrofa debe ser puesta bien en evidencia. La creatividad y la sensibilidad de cada uno, unida a una larga práctica, enseñará indudablemente más que las frías reglas impersonales.

Basándose en estas reglas, y tratando de obtener la mayor capacidad expresiva, declámense toda clase de versos y de composiciones, comenzando por versos de arte menor para llegar a las obras maestras de la literatura castellana.

Como un segundo ejercicio, declámense diálogos en verso. En ellos, frecuentemente un verso queda dividido entre dos o más interlocutores. Cuide mucho cada uno de ellos de no interrumpir la cadencia: el que dice la primera parte del verso debe "preparar" con su inflexión la entrada del segundo interlocutor, quien a su vez deberá tomar el ritmo de su predecesor, para que el verso no se rompa. Frecuentemente, el cambio de interlocutor se hace en un punto en que el verso comporta sinalefa. Conviene "ligar" una voz con otra para que el oyente capte plenamente la unión de las vocales diptongadas. Iguales cuidados se tendrán respecto de la rima.

Los textos que se utilicen para estos ejercicios deben ser tan variados como se pueda, y abarcando todas las épocas y todas las formas poéticas. Como un magnífico ejercicio de ritmo, se recomienda el trozo "La Carrera" de "La Leyenda de Alhamar el Nazarita" de José Zorrilla, en el cual, para describir la aceleración, comienza el poeta por sonoros alejandrinos, y va reduciendo el metro hasta terminar con "versos" de una sílaba; y en el canto siguiente del poema, invierte el procedimiento para describir la cesación de la carrera.

## CARACTERIZACIÓN DE LA VOZ

Hasta ahora, hemos tratado de lograr el uso mejor y más correcto de nuestra voz, combatiendo todos los errores o defectos de respiración, dicción y expresión. Con ello tratamos de lograr una manera de hablar que se acercara lo más posible a la perfección, según las capacidades de cada uno. Pero es evidente que tal manera de hablar perfecta —o casi— no corresponderá a todos y cada uno de los personajes que nos tocará interpretar. Muchos de ellos, por sus características propias, tendrán tal o cual deficiencia o peculiaridad que, estrictamente hablando, constituyen un defecto. Y, si queremos ser fieles a nuestro personaje, habremos de hablar con la peculiaridad o deficiencia en cuestión. Sólo que entonces, el “defecto” voluntariamente realizado, se convertirá en “efecto” que en vez de perjudicar, realzará nuestro trabajo. A esta adquisición voluntaria y circunstancial de errores de elocución es a lo que llamamos “caracterización de la voz”, ya que en forma semejante a la caracterización física mediante el vestuario y el maquillaje, nos ayuda a asumir mejor la personalidad que tratamos de realizar y hacer vivir ante el espectador.

Al igual que la expresión, de la que en realidad forma parte, la

caracterización de la voz es una actividad creativa, y por lo tanto sólo muy lejanamente sujeta a reglas. Sin embargo, y sin más pretensión que proporcionar una guía a la investigación y a la facultad creadora de cada uno, anotamos en este capítulo algunos casos característicos. Para tener cierto orden en ellos, los consideraremos según el mismo orden que hemos seguido en el curso:

### **Caracterización respiratoria:**

Evidentemente un anciano, un asmático, un fatigado, no tendrá un perfecto control de su respiración. Conviene en esos casos abandonar parcialmente la respiración diafragmática, para sustituirla con la torácica, y aún con la clavicular, que al proporcionar menos aire, harán premiosa la elocución, ensordeciendo además el timbre de la voz. Pausas más o menos frecuentes y largas en la locución, llenadas con inspiraciones perceptibles, tal vez ruidosas en la faringe, ayudarán a subrayar el efecto.

En el otro polo estará la caracterización de un cantante, un actor, un orador, o cualquiera otra persona que se suponga avezada a hablar o cantar en público: su respiración deberá ser notoriamente amplia y espaciada, y en algunos casos convendrá realizar un largo parlamento en una sola espiración, o disimulando —mediante hábiles y rápidos “robos de aire”— que se respira. Este mismo efecto ayuda a caracterizar a una persona demasiado habladora, uniéndolo con una mayor rapidez en la elocución.

### **Caracterización de la impostación:**

En este apartado podemos establecer dos grupos: la impostación como calidad, y la impostación como timbre.

Al primer grupo pertenecen las voces notoriamente impostadas

del cantante de ópera, del gran actor clásico, del orador profesional, del militar con mando de fuerzas, etc. El orador improvisado —generalmente político en cualquiera de sus niveles— tiene usualmente una voz sonora, pero mal impostada, que tiende más al grito que a la sonoridad correcta. A este estilo de voz, va casi siempre unido un grave defecto de elocución: el “latiguillo” que entona en forma monótona todos los finales de frase. Mencionemos también en este grupo las voces desimpostadas del enfermo, del tímido, del tortuoso, etc.

En la caracterización de la impostación como timbre caben la mayoría de los casos:

A medida que la edad crece, el registro grave desaparece progresivamente: la voz de los viejos es más “chillona” mientras mayor es su edad y menor su fuerza física.

Una afección de las vías respiratorias o de la laringe, provoca una impostación “lisa” (sin vibración y casi destimbrada en los afónicos) o “gangosa” por la ausencia de uso de las fosas nasales en la resonancia. Esta última se acompaña con la supresión de los sonidos auxiliares nasales (m-n) y dificultad de pronunciación de la l; cuando se trata de reproducir la voz de un acatarrado, la m se sustituye por b y la n por d.

Los “acentos extranjeros” se clasifican en este grupo. Es muy frecuente la suposición de que un acento extranjero depende de la pronunciación de los ataques y de algunos sonidos auxiliares. No es verdad. El acento característico de cada idioma se debe fundamentalmente a sus timbres básicos que, como antes quedó dicho, responden a distintas posiciones de los labios, arbitrariamente elegidas entre todas las posibilidades del “círculo de timbres básicos”. Por lo tanto cada idioma tiene los suyos, semejantes pero no

idénticos a los de los demás, y más o menos ricos en su variedad. Oportunamente vimos que nuestro castellano cuenta con 12 de esos fonemas; los lingüistas distinguen hasta 19 en francés, 27 en inglés, etc. Dominar los timbres básicos de un idioma es dominar su "acento". En términos generales, y simplemente como una sugerencia para su estudio, que sólo podrá realizarse auténticamente por observación directa, señalaremos que: En **italiano**, los timbres básicos corresponden casi a los cinco fundamentales claros del castellano pero producidos con mayor sonoridad. En **francés**, los timbres básicos, más variados que los nuestros, son generalmente apagados, acercándose a nuestros timbres "neutros"; además, el francés no es un idioma acentuado, sino simplemente matizado, y si es cierto que el acento tónico francés va prácticamente en la última sílaba de cada palabra, lo es mucho más que el tal acento es notoriamente inferior al correspondiente castellano, y se reduce a un leve matiz que casi no varía el timbre neutro. Los timbres básicos del **inglés** son más variados aún, y tienden al alargamiento en duración y a la amplitud en pronunciación: la posición ahuecada de la boca es característica de la pronunciación británica, no así de la norteamericana que, al contrario, hace más incisivos los variadísimos timbres básicos de su idioma. Para el **alemán**, los timbres básicos son invariables y claramente distintos el uno del otro, pronunciados casi sin matización y con brusquedad. El **ruso** subraya estas mismas características, y alarga los timbres básicos. Naturalmente que estas observaciones, sujetas siempre a excepción, se refieren a la manera en que cada uno de esos nacionales hablaría nuestro idioma, y no pretenden ser guía de pronunciación del idioma extranjero al que se refieren. Y además del correcto rendimiento de los timbres básicos según cada caso, habrá que agregar, auxiliariamente, las características de pronunciación de sonidos auxiliares y de ataques a los que nos referimos en el apartado siguiente.

Por último mencionemos los defectos de impostación propiamente dichos: nasal, gangoso, gutural, escaso de registros, etc. etc.



**Caracterización de la dicción:**

En el apartado anterior se mencionaron ya algunos casos motivados por enfermedad. Hay que tener en cuenta además los siguientes:

**Acentos extranjeros:** El **italiano** hace explosiva la **k** y la **p**, hace resonar la **r** (salvo los romanos que, al contrario, la pronuncian siempre suave), y encuentra imposible pronunciar la **j**, a la que sustituye generalmente por una **k**.

El **francés** nasaliza la mayoría de los sonidos auxiliares, y "arrastra" la **r** produciéndola con la glotis, casi como una **g**. Su distinción entre **v** y **b** es clara y notoria. Los gascones y provenzales tienen pronunciación muy abierta, semejante a la castellana.

El **inglés** especialmente pronuncia la **t** casi como una **ch**, y la **d** en forma semejante aunque más suave. Su **j** se transforma en **y** arrastrada (a la yucateca), y en el caso de los británicos, los sonidos auxiliares inversos al final de palabra casi desaparecen.

El **alemán** transforma los ataques suaves en fuertes, y hace fortísimos los fuertes. Su **s** es silbante y su **j** fuertemente gutural. No deja sin pronunciar ningún fonema, y pone diéresis a todos los diptongos y triptongos. Su **r** es a veces semejante a la francesa.

El **ruso** hace "rodar" las **r**, alargándolas, y subraya las **f** y los fonemas inversos (posteriores a un timbre básico).

**Defectos físicos:** El desdentado silbará las **s** en mayor o menor proporción, y encontrará dificultades con la **f** y tal vez con la **r**, que le resultará arrastrada. La lengua parcialmente paralizada creará dificultades en todos los sonidos auxiliares, salvo la **m** y la **j**. La falta de úvula o campanilla provocará gangosidad. En el apar-

tado anterior ya nos referimos a los efectos del catarro y demás afecciones respiratorias. Un espasmo en los labios o en los demás músculos bucales hará confusa toda la dicción.

### **Caracterización de la expresión:**

#### **Por los registros:**

La **edad**, como ya se ha dicho, utiliza más el registro agudo que los otros.

El **tímido** tiende también a usar su registro agudo preferentemente.

El **apático** es monótono en su registración.

El **pesimista** insiste en el registro grave. Etc.

#### **Por las velocidades:**

El **impaciente**, el **apurado**, todos los que están de prisa, hablan, lógicamente, a gran velocidad.

El **calmoso**, el **reservado**, el **taimado**, por lo contrario hablan despacio, e intercalando frecuentes pausas.

El **constante**, el **determinado**, el **incommovible** establecen una velocidad media invariable. Etc.

#### **Por las intensidades:**

Hablan en voz baja el **tímido**, el **derrotado**, el **conspirador**, el **intrigante**, el **introvertido**.

Utilizan toda su voz los **mandones**, los **exhibicionistas**, los **extrovertidos**.

Cambian frecuentemente de intensidad los indecisos, los desesperados. Etc.

Por los **timbres**:

El ingenuo, y más aún el falso ingenuo, utiliza los timbres claros. Igualmente el optimista.

El pesimista habla en timbre sombrío, opaco.

El apasionado se manifiesta en un timbre rico, sonoro y expresivo. El frío y razonador usa su voz fríamente, con un timbre contenido, reservado. Etc.

Como conclusión a estos atisbos sobre caracterización de la voz, una observación de importancia primordial: El defecto voluntariamente transformado en efecto nunca debe hacer —ni por la impostación, ni por la dicción, ni por la expresión— de tal manera confuso el mensaje, que éste no llegue al espectador. La mesura y discreción en el uso de esos defectos intencionales es la regla invariable: nunca debe interrumpirse la comunicación con el espectador; la única razón de ser de la caracterización de la voz es hacer más íntima y completa esa comunicación: si por cualquier circunstancia ella se disminuye o se anula, se estará obteniendo un resultado diametralmente opuesto al que se pretendía, y habrá que considerar ese tipo de caracterización como un defecto propiamente dicho, y por lo tanto subsanarlo, aún abandonando el efecto que se buscaba, si no hay otro remedio.



## LA VOZ CANTADA.

La educación de la voz sigue los mismos pasos para la voz hablada que para el canto en cuanto a respiración, impostación y dicción; sólo al llegar a la expresión difieren, como ya se ha dicho, ambos procedimientos de fonación. Sin embargo, es demasiado frecuente el error de pensar que la “voz cantada” y la “voz hablada” son diversas, y que deben ser impostadas en forma distinta. Nada más falso: la voz de cada persona es una sola, hablar y cantar son sólo dos maneras distintas de usarla, y además, reiteramos, la distinción entre una y otra se reduce al aspecto expresivo. No está de más hacer una observación importante: en todo nuestro estudio nos referimos a **cantantes**, no a canturreadores que, para hacerse oír, necesitan “tragarse el micrófono” porque en realidad no están produciendo ningún sonido válido. El cantante verdadero, lo mismo que el verdadero orador o actor, no necesita micrófono; su voz, correctamente proyectada, “corre” sin problemas, como lo demuestra el hecho de que frecuentemente se lleven a cabo funciones de ópera en enormes teatros descubiertos, cuya acústica es difícil. En la vieja plaza de toros de México, en 1919, cuando no se inventaba aún los micrófonos, Enrico Caruso se hizo oír de auditorios que llenaban totalmente el coso, inclusive el redondel.

“**Si canta como si habla**” (se canta como se habla) decía el eminente tenor Tito Schipa, cuya voz no fue excepcional en su calidad natural, pero cuya escuela era tan perfecta, que lo llevó a ser uno de los cantantes más aplaudidos de su época. Y en efecto, se canta como se habla. La producción de la materia prima, el aire, obedece a las mismas reglas de respiración, si bien para el canto esa producción debe ser aún más precisa, más copiosa y mejor controlada, ya que se trata de producir sonidos de mucha mayor duración que los de la voz hablada. Son también idénticas las reglas de la impostación, puesto que en el canto, más que nunca, debemos dejar en plena libertad nuestra laringe, para obtener de ella el mejor rendimiento. En la dicción comienzan a presentarse problemas, no porque el cantante deba pronunciar de otro modo, sino porque es frecuente la pugna entre la postura de los resonadores para producir un fonema y su colocación para obtener un tono; pero no se trata de una oposición real, sino de una contradicción de defectos en uno o en ambos casos; suprimidos tales defectos, no hay conflicto entre el entonar y el pronunciar: el problema se presenta cuando el cantante no domina la dicción, o cuando deforma su voz con el pretexto de “impostación de canto”; en esos casos, desgraciadamente frecuentes, el cantante se convierte en un mero productor de sonidos tal vez muy bellos, pero estando desprovistos de la palabra, tan inhumanos como los de un oboe o un violoncello.

En consecuencia, el cantante de cualquier estilo debe respirar perfectamente, impostar perfectamente y pronunciar perfectamente, para lo cual será indispensable que domine su voz hablada totalmente antes de abordar el canto propiamente dicho, lo cual, además, es fundamental si ha de trabajar en ópera o zarzuela.

Al llegar al campo de la expresión, se producen, como ya antes se dijo, importantes diferencias: Mientras el actor que habla elige sus medios expresivos, evidentemente acomodados a sus facultades

personales, el cantante recibe una “partitura”, o sea una obra musical, generalmente pensada para otra persona y de acuerdo con las facultades de ella, en la cual están con mayor o menor minuciosidad señalados los recursos de expresión: tonos, duraciones, intensidades, requeridas por el autor. El intérprete habrá de re-crear esa partitura, que no es sino un instructivo de los sonidos que debe producir, los cuales por su naturaleza requieren una respiración totalmente controlada, una plena seguridad de emisión (impostación) y una clara dicción, sin las que los recursos de la expresión musical —en el fondo los mismos que para la voz hablada, pero usados con mayor prodigalidad y precisión— pierden mucho de su impacto emotivo, si es que llegan a alcanzar alguno.

A fin de hacer un estudio semejante al realizado sobre la prosa y el verso, adentrémonos un poco en

### La Frase Musical y su Construcción.<sup>1</sup>

La estructuración de la música clásico-romántica está más o menos sujeta (con mucha elasticidad, aclaramos de una vez) a sistemas que tienen cierta semejanza con la gramática del lenguaje. La comparación (simple comparación, no se tome al pie de la letra) sería como sigue:

LENGUAJE	MÚSICA
Fonema	Nota
Sílaba	Motivo
Palabra	Tema
Frase	Inciso
Oración	Frase o período
Párrafo	Tema-párrafo
Capítulo	Forma menor
Novela	Forma mayor

Explicuemos este cuadro, insistiendo en que se trata de una simple comparación, de modo que las semejanzas apuntadas no deben considerarse como identidades, sino como simples sugerencias con finalidad puramente explicativa. Por otra parte, la nomenclatura apuntada no es universal: diversos autores utilizan diversos términos; pero lo interesante no es la denominación, sino el significado.

En el lenguaje, un fonema es un simple elemento que rarísimamente tiene significado por sí mismo; del mismo modo una **nota**, en música, es un simple elemento sonoro que sólo excepcionalmente tiene significado propio.

La sílaba, reunión de varias letras, presenta ya una fisonomía más definida, y en ocasiones tiene significado concreto (“ya”, “sin”, “dos”. . .); y en la misma forma, una breve combinación de notas que presente características identificables por su melodía, su ritmo, o cualquiera otra circunstancia, constituye un **motivo** que puede ser significativo por sí mismo. Una observación que tal vez no sea inútil: la palabra “motivo”, en música, no significa causa, motivación ni nada por el estilo; es un simple nombre aplicado, como se dijo, a un grupo identificable de notas.

Varias sílabas constituyen una palabra; igualmente, varios motivos integran un **tema**, que puede estar formado por la repetición de un mismo motivo, por varios distintos, o incluir ambos casos. En las palabras “papá” o “bombón” (continuemos con la comparación), se repite la sílaba; “antes” o “estructura”, no contienen repetición: “canana” o “papalote” repiten una y agregan otras. Como la palabra, que tiene ya significado claro aunque no completo, un tema es ya significativo en música.

Combinando palabras, obtenemos frases; y combinando temas, construimos **incisos**. Pero al igual que a veces la sola palabra clave



equivale en su expresión a una frase, también hay incisos que constan de un solo tema, y otros que incluyen dos o más; pero ya en el inciso encontramos una organización musical considerable.

Una oración nos dice algo totalmente significativo, es ya un elemento formal claramente definido. Semejantemente, la **frase** o **período** musical, formada generalmente por cuatro incisos, como luego veremos, constituye el elemento formal fundamental de la música.

El dominio práctico de esta estructura de la frase musical, constituye el "fraseo" que toda música, y especialmente la vocal, requiere. No se confunda, pues, **fraseo** con **dicción**. En una obra bien escrita, el fraseo musical coincide con la distribución de las frases gramaticales del texto, pero desgraciadamente no siempre sucede esto, lo cual constituye problemas serios, a veces insolubles, para el cantante. Sin embargo, un pleno dominio del fraseo, apoyado en un cuidadoso análisis del texto musical, siempre será útil y fecundo. Nótese que en la música se producen casos muy semejantes a los del verso declamado, en primer lugar, porque su organización en incisos es parecida a la organización de los versos, y su agrupación en frases refleja la de las estrofas, y muy particularmente a la del cuarteto, lo cual se subraya cuando el autor elige un texto versificado como base de su música; pero aun no haciéndolo, el ritmo de la música corre paralelamente al de la versificación, y no faltan ocasiones en que un atisbo de "rima" musical enriquece la melodía.

Con varias oraciones organizamos un párrafo, pero también puede haber párrafos que consten de una sola oración; paralelamente, varias frases musicales integran un **tema-párrafo**, que también puede estar constituido solamente por una frase. La nomenclatura "tema-párrafo" no coincide con la usualmente aceptada, que designa este elemento con sólo el nombre de "tema", pero para evitar

por lo menos una de las muchas ambigüedades de la nomenclatura musical, elegimos la aquí apuntada, en obvio de confusiones con el otro significado de “tema”, arriba apuntado.

Uno o varios párrafos pueden integrar un capítulo; e igualmente uno o varios temas-párrafos, dispuestos en determinada secuencia, constituyen una **forma**, que puede constituir por sí misma un trozo musical completo.

Pero aún podemos hacer una distinción: el capítulo correspondería a la **forma menor**, o trozo unitario, completo en sí mismo; pero del mismo modo que hay obras que constan de un sólo capítulo y también las hay que incluyen varios, en música hay **formas mayores** que a su vez están integradas por varias “formas menores”.

En el campo de la homofonía o sea del sistema musical que consiste en una melodía principal, en nuestro caso encomendada a la voz, y un “acompañamiento” armónico, generalmente instrumental, las formas vocales son muy variadas; con frecuencia se entrecruzan, y su denominación viene a ser aún más elástica que en el caso instrumental. Haremos solamente una breve lista de las principales.

El **Recitativo** es en teoría una simple ampliación de las inflexiones de la voz hablada con objeto de hacerla más comprensible y expresiva. Cuando el recitativo no comporta ningún acompañamiento, o se apoya simplemente en series de acordes, se llama **recitativo secco**, y es **recitativo accompagnato** si la orquesta o instrumento de apoyo interviene para hacerlo más amplio y expresivo.

El “solo” vocal, se llama **Aria**. La forma más antigua del aria es la llamada **Aria da Capo**, cuya estructura es estrictamente ternaria o sea integrada por dos trozos, de los cuales el primero se repite

tras el segundo, el cual generalmente comporta un tiempo más lento. Por el carácter de su música, en el aria da capo se distinguieron, entre otras, las siguientes variedades: **Aria cantabile**, de línea tranquila y expresiva, que permite al cantante intercalar a lo largo de ella adornos de su invención; **Aria di portamento**, cuya línea melódica, más dramáticamente expresiva, no consiente tales improvisaciones; **Aria di mezzo carattere**, término medio entre las dos anteriores; y **Aria di bravura**, en tiempo rápido y cargada de adornos, destinados a hacer valer el dominio vocal del ejecutante. Los nombres de tales adornos no dejan de ser, a veces, pintorescos: **apoyaturas, mordentes, trinos, grupettos, volatinas, coloraturas, etc.**

Andando el tiempo, el Aria da Capo cayó en desuso, y fue sustituida por la **Cavatina** que es simplemente el andante, breve, de un aria da capo, o la **Cabaletta**, trozo breve y brillante, emparentado con el aria de bravura. Una **Arietta** es una cavatina sencilla, breve y melódica; un **Arioso** es una cavatina más declamada que cantada, generalmente de carácter dramático o intenso.

La **Gran Aria** de ópera, reúne en sí las formas mencionadas: se compone generalmente de cuatro partes: un recitativo inicial, un andante melódico de amplias proporciones de tipo cavatina, un breve intermedio generalmente a cargo de la orquesta, del coro o de un personaje secundario dando lugar a un descanso del cantante, y por fin un brillante allegro conclusivo estilo cabaletta. Los dúos tercetos, cuartetos, etc., y los concertantes, siguen generalmente el mismo o semejante plan.

En contraste con la música escénica, existe la canción de arte o de concierto, llamada generalmente **lied**, que puede seguir muchas y muy variadas estructuras: Ternaria o da capo; **estrófica**, en la que una misma melodía se repite varias veces con textos diversos; **durchcomponiert**, o compuesta en toda su extensión, como Schubert

llama a algunas de sus canciones, significando que no hay en ellas repeticiones temáticas, sino que la música sigue cerradamente la expresión del texto; etc. Es frecuente, en los *lieder* basados en el folklore, la forma ABAB, en la cual la repetición de A queda a cargo del instrumento o grupo acompañante mientras el cantante descansa, volviendo a aparecer la voz en la "reprise" de B, que concluye con una cadencia modificada a favor de la brillantez: gran agudo final, o cosa semejante. En el *lied*, es preponderante la expresión lírica, sin gran despliegue de virtuosismo vocal; en la música escénica prepondera, según las épocas, el virtuosismo o el intenso dramatismo, o ambos.

Hemos mencionado algunas formas vocales homofónicas a las que, por analogía podríamos aplicar el calificativo de **menores**, pero también en este tipo de música podemos encontrar **formas mayores**: La **Cantata**, que incluye varias arias o dúos, alternadas o no con trozos instrumentales o corales; el **Ciclo de canciones**, en el que los textos siguen una cierta secuencia, y a veces la música colabora a la unidad con repeticiones temáticas; el **Oratorio**, de tema generalmente pero no indispensablemente religioso, en el cual un **Recitante** o **Narrador** relata lo que va sucediendo, y cede oportunamente la palabra a dúos, coros, arias, etc., que se relacionan con lo acontecido o lo comentan, y por fin las diversas formas del teatro lírico u obra musical escénica, llamada genéricamente **Ópera**, abreviatura de "opera in musica" como llamaron sus inventores a los primeros intentos de drama lírico. En ella podemos distinguir varios géneros:

La **Gran Ópera**, de argumento generalmente grandioso, histórico o dramático, que se desarrolla escénicamente con gran espectacularidad, y durante la cual la música no cesa en las voces o en la orquesta acompañante. Tradicionalmente, la ópera estaba constituida por "números" (arias, dúos, etc.) independientes entre sí, pero Ricardo Wagner, deseando dar mayor unidad a la obra, estableció

el sistema de **Leit-motiven**, o temas conductores que aparecen constantemente a lo largo de la obra: a ese tipo de ópera, su originador dio el nombre de **Musikdrame** o Drama Musical.

La **Ópera-comique** u ópera cómica francesa, de tema no necesariamente gracioso, cuyos números musicales se ligan mediante diálogos hablados, sin música acompañante. A este mismo tipo pertenecen el **Singspiel** alemán, la **Opereta** vienesa, la **Zarzuela** española y la **Comedia Musical** norteamericana.

La **Ópera Buffa** italiana, de tema cómico, constituida por números musicales independientes, ligados por recitativos secos o acompañados.

Si la obra es breve, de pocos personajes y sin coros se llama **Intermezzo** u **Ópera de Cámara**.

Todo lo anterior no pretende, de ninguna manera, agotar el estudio de las formas vocales, sino simplemente enumerar las más importantes, como una orientación en este amplio y espinoso campo.

<sup>1</sup> Un estudio más detallado de todos estos temas se hallará en "Introducción a la Música", de estos mismos autor y editorial.



## LOS RECURSOS DE LA EXPRESIÓN EN EL CANTO.

### *El Timbre.*

Construyendo sobre las bases que hemos establecido, apliquemos lo ya dicho respecto de la voz hablada, al canto. También en éste se basa la expresión en las cualidades del sonido: entonación, intensidad, duración y timbre. Ya hemos hablado del timbre natural de cada voz, lo cual, como sabemos, no agota las posibilidades tímbricas de cada aparato fonador, aunque es cierto que en el campo del canto la flexibilidad tímbrica no es tan amplia como en la voz hablada: si se ha de aprovechar al máximo el timbre natural de la voz, sus posibilidades de modificación se estrechan considerablemente. Razón de más para obtener un timbre fundamental natural, libre, y por lo tanto agradable, evitando nasalidad, engolamiento y demás defectos de emisión.

En el canto de canción, sea popular o de concierto, el timbre de la voz, siendo agradable, resulta de poca importancia en sus variedades, ya que en realidad, como ya se dijo, este tipo de canto corresponde a la declamación en la cual el intérprete se presenta con su propia personalidad; pero en la música escénica, y sobre todo

en la ópera, el tipo de voz es de importancia fundamental: piénsese en el contrasentido que sería escuchar a una dulce e ingenua dama joven cantando con voz profunda y sensual, o a un galán entonando su declaración de amor con tonos sepulcrales, o a un viejo expresándose con vibrantes sonidos juveniles. De aquí que los autores escénico-musicales pidan, como parte de la caracterización de sus personajes, determinado "color" de la voz. Esto ha llevado a buscar una clasificación de las voces humanas, no siempre fácil, puesto que teniendo en cuenta la casi infinita diversidad de . . .

Naturalmente, teniendo en cuenta la casi infinita diversidad de circunstancias anatómico-fisiológicas, personales, la voz humana presenta muy diversas características, pero la observación ha demostrado que generalmente a cada tipo de timbre corresponde una "**tessitura**" (en italiano: textura, tejido) y una extensión, entendiéndose por la primera de estas palabras la región en que la voz se mueve más cómodamente por lo que hace al tono de las notas producidas, y por la segunda los límites aproximados, grave y agudo, de la voz.

Partiendo de esos datos, a lo largo de los años se ha establecido una clasificación, arbitraria y aproximada como todas ellas, pero prácticamente útil para el trabajo. La primera observación se hizo respecto del timbre y tono general de las voces: las masculinas adultas contrastan evidentemente con las femeninas y las infantiles; y éstas son, además, aproximadamente una octava más agudas. De allí una primera clasificación que divide las voces en **blancas** —las infantiles y femeninas— y **oscuras** —las masculinas adultas.

Pero dentro de cada uno de estos tipos de voz, también son perfectamente perceptibles diferencias: hay hombres y mujeres cuyo timbre es más claro y su tessitura y extensión consiguientemente más agudas; otras se mueven más fácilmente en las regiones graves



y su timbre es más oscuro. De esa comprobación parte una segunda clasificación: a la voz clara entre las blancas se llamó **soprano** (literalmente “la voz de arriba” *sopra* en italiano) y a la oscura entre las blancas se denominó **alto**, término que más tarde se sustituyó por **contralto**. A la voz clara masculina se dio el nombre de **tenor**, porque en la época en que la clasificación se formaba, a esta se atribuían normalmente largas notas “tenidas”; y la voz masculina más oscura se designó como **bajo**, por razones obvias. Surgen así las cuatro voces básicas que integran el coro: soprano -alto-tenor-bajo.

Pero pronto resultó insuficiente esa clasificación: existen voces tanto femeninas como masculinas cuyos timbres, tessituras y extensiones son intermedias: demasiado oscuras o graves para soprano y tenor; demasiado claras o agudas para contralto o bajo, y hubo que buscarles una denominación: **mezzosoprano** (mediosoprano, o sea a la mitad del camino para la voz más aguda) y **barítono** (de palabras griegas que significan “sonido intermedio”) respectivamente.

El desarrollo de la ópera, con sus múltiples exigencias vocales, obligó a matizar esta clasificación general, distinguiendo en cada una de las tessituras variantes que originaron subclasificación. Así el soprano y el tenor se subdividieron en tres grados: **ligero**, el de timbre más claro, que permite fácilmente la “agilidad de garganta” que es otro modo de denominar la ligereza; **lírico**, que constituye por así decirlo la voz normal de soprano y tenor; y **dramático**, que acercándose a las características del mezzosoprano o del barítono es capaz de grandes frases intensamente emotivas, de lo cual se origina su designación. Y todavía se han señalado matices intermedios entre esas subclasificaciones: se llama **coloratura** a una voz lírica capaz de aglidades de ligero (“coloraturas”, como sabemos, son los adornos rápidos de la melodía); **lírico-spinto** (literalmente “lírico empujado”) a la voz lírica con tendencias a dramática; y finalmente **heroico** (“heldensoprano” o “heldentenor”, denominación

procedente de los dramas líricos wagnerianos) al de extensión dramática y timbre mezzosoprano o baritonal.

Las voces de mezzosoprano y contralto no han sido subclasificadas. Entre los barítonos se distinguen el **lírico** o atenorado, ("baryton-Martin" en Francia, en recuerdo de un cantante de ese nombre de muy bella voz) y el **dramático**, cuyo timbre se acerca al del bajo. Y entre los bajos se separa el bajo **cantante** o normal, del bajo **profundo**, de oscuras resonancias y con mayor extensión hacia el grave.

Dos voces excepcionales completan el cuadro: el **contratenor** o **tenorino**, de timbre casi femenino y amplia extensión hacia el agudo, y el **sub-bajo**, de corto alcance en el agudo, pero extensión excepcional hacia el grave, acompañada de resonancias profundas que semejan registros de órgano.

Para mayor claridad, he aquí, en forma de cuadro sinóptico, esta clasificación de las voces humanas.

VOCES	Blancas	Soprano	Ligero Coloratura Lírico Lírico-Spinto Dramático Heroico
		Mezzosoprano	
		Contralto	
		Contratenor	
	Oscuras	Tenor	Ligero Coloratura Lírico Lírico-Spinto Dramático Heroico
		Barítono	Lírico Dramático
		Bajo	Cantante Profundo
		Sub-bajo	

Algunas observaciones interesantes: Primera: Nótese cómo se trata de explicar, mediante metáforas visuales, los conceptos auditivos: el sonido, evidentemente, no tiene color, ni forma, ni colocación en el espacio, y sin embargo se utilizan nociones de color —oscuro o claro— de forma y peso —agudo o grave— o de situación, —arriba (soprano) o abajo—, etc.

Segunda: los nombres de todas las voces son masculinos, aunque se refieran a voces femeninas: es indebido decir “la” soprano o

“la” contralto, lo correcto es “el” soprano, “el” mezzosoprano, “el” contralto.

Tercera, y más importante: La clasificación de las voces obedece en primer lugar a su timbre y en segundo, como corroboración, a su tessitura, **nunca** a su extensión. Pero el timbre real de una voz sólo se revela a través del estudio, salvo casos muy raros. Aunque el sonido de la voz hablada, correctamente impostada, es ya una buena guía, el maestro debe evitar una clasificación prematura, que podría llevar a forzar la tessitura y la extensión de la voz. Existen “voces anfibias” cuyo timbre no corresponde a su tessitura: es mortal para tales voces el tratar de hacer coincidir antinaturalmente ambas características. Tales voces pueden triunfar ampliamente en el concierto, pero deben evitar la ópera, en la cual estarían o bien fuera de caracterización, o bien fuera de tessitura.

Por último, si bien los timbres de cada voz (o “sub-voz”) pueden correlacionarse formando un “continuum” que partiendo de las resonancias más oscuras llega hasta las más claras y etéreas, no sucede lo mismo con las extensiones. El alcance total del conjunto de las voces humanas es de poco más cuatro octavas, aproximadamente del  $do_3$  hasta el  $fa_7$ , aunque se encuentran voces excepcionales que exceden estos límites en dos o tres semitonos hacia uno y otro lado. Dentro de tal ámbito se mueven todas las voces, de modo que la extensión de cada una traslapa con la de sus vecinas, no la continúa. Las voces educadas alcanzan una extensión aproximada de dos octavas, y dentro de ella podemos señalar los siguientes límites teóricos de cada una, haciendo notar que a medida que la voz es más aguda, su extensión es generalmente mayor, pudiendo considerarse que el  $do_3$  es la única nota común a todas las voces: extremo agudo del sub-bajo, y límite inferior del soprano ligero:

Sub-bajo:	do <sub>3</sub> -do <sub>5</sub> .	Tenor ligero:	re <sub>4</sub> -mi <sub>6</sub> .
Bajo profundo:	mib <sub>3</sub> -mib <sub>5</sub> .	Contratenor:	mi <sub>4</sub> -fa <sub>6</sub> .
Bajo cantante:	fa <sub>3</sub> -fa <sub>5</sub> .	Contralto:	sol <sub>4</sub> -la <sub>6</sub> .
Barítono dramát:	sol <sub>3</sub> -sol <sub>5</sub> .	Mezzosoprano:	lab <sub>4</sub> -sib <sub>6</sub> .
Barítono lírico:	la <sub>3</sub> -la <sub>5</sub> .	Soprano heroico:	la <sub>4</sub> -do <sub>7</sub> .
Tenor heroico:	sib <sub>3</sub> -sib <sub>5</sub> .	Soprano dramát:	sib <sub>4</sub> -reb <sub>7</sub> .
Tenor dramático:	si <sub>3</sub> -do <sub>6</sub> .	Soprano lírico:	si <sub>4</sub> -mib <sub>7</sub> .
Tenor lírico:	do <sub>4</sub> -re <sub>6</sub> .	Soprano ligero:	do <sub>5</sub> -fa <sub>7</sub> .

Otras características del timbre se refieren a su “vibrato”, o sea la pequeña fluctuación de entonación que da vida al sonido. Téngase en cuenta que todo sonido musical no supone una frecuencia de vibración absolutamente estable, sino que, por lo contrario, cierta variación en esa frecuencia, naturalmente dentro de estrechos límites, da mayor belleza y expresión al sonido: compárese el producido por un violín sin “vibrato” con el que produce un ligero temblor del dedo al oprimir la cuerda, y se tendrá una clara idea de lo que queremos decir. En el canto sucede lo mismo: si la frecuencia de vibración de la voz es demasiado fija, el timbre sonará “liso”, inexpressivo, o, como decían los viejos maestros de canto, sonará “a pito de fábrica”. Toda voz en su estado natural, posee cierto vibrato cuando está bien impostada, y el timbre liso se debe a un error de emisión, generalmente consistente en un “falseteo” no por disimulado menos perjudicial. La vibración natural de la voz es más perceptible, más intensa, a medida que su timbre desciende en la escala de ellos: lo que en realidad distingue a un soprano o tenor dramático de su correspondiente variedad lírica, es esa vibración, llamada muy gráficamente por los italianos “squillo”, sonido semejante a la reverberación de una campana, o también “metal” de la voz, por comparación con el sonido de los instrumentos de boquilla circular, o “metales” de la orquesta. Un mayor squillo dará mayor expresión dramática a la voz, pero ni todas las voces lo poseen, ni en todas resulta positivo: si la voz tiene cuerpo, —“pasta” según término

tradicional— bienvenido el squillo; pero en una voz muy blanca, transparente, como la de los sopranos y tenores ligeros, el squillo es peligroso, pues tiende a convertirse en “voz capretina” (voz de cabrito), que recuerda el balar de las ovejas. A veces este defecto, sin dejar de serlo, resulta agraciado en determinados timbres claros, pero en cambio confiere a la voz cierta monotonía que debe ser compensada con mucho arte mediante otras cualidades. Un exceso aún mayor de fluctuación en la vibración produce el “trémolo” (temblor) o sea la ondulación exagerada de la voz, defecto mucho más serio que se acentúa en las voces graves y avanza junto con la edad, y que frecuentemente es causado por defectos de respiración.

### LA INTENSIDAD O VOLUMEN

Es importante señalar la diferencia esencial entre **volumen** y **alcance** de la voz. La voz puede ser “pequeña”, o sea de poco volumen aparente, pero si está bien impostada, “correrá” perfectamente, haciéndose oír a grandes distancias, del mismo modo que hicimos notar respecto del murmullo hablado. En cambio, hay voces “grandes” de imponente volumen en el salón de estudio o en una habitación de dimensiones normales, que, en cuanto se encuentran en el escenario de un gran teatro, o en un local de tamaño respetable, parecen haber desaparecido: no “corren”. La causa está, siempre, en la impostación: si la voz está bien impostada, es correctamente emitida, y ningún obstáculo se opone a la libre comunicación de su vibración al aire exterior, la voz llegará al más alejado rincón sin cambio aparente en su volumen; si la voz no está bien emitida, su intensidad aparente disminuirá a medida que se aleja el oyente hasta hacerse inaudible a una distancia en que otra voz, bien impostada aunque más tenue, es perfectamente perceptible y disfrutable. No se deje, pues, engañar el cantante —ni el maestro— por esas voces tremendas al lado del piano; rectifique con minuciosidad su respiración, su control de aliento y su emisión para asegurarse de que no

necesitará aditamentos artificiales para hacerse oír a lo lejos. Para una voz escénica, tanto en el canto como en la palabra, lo importante es el alcance; el volumen viene en segundo lugar, y en muchas ocasiones puede ser sustituido por inflexiones, mientras que el alcance es insustituible: voz que carece de él, es inútil para el trabajo escénico.

El volumen del sonido, cantando, se controla exactamente lo mismo que hablando, con el diafragma, ya que es la mayor o menor cantidad de aire expulsado la que provocará la amplitud de vibración de las cuerdas vocales, y por lo tanto del sonido. De allí la enorme importancia que para el canto tiene una buena respiración abdominal, amplia, constante, y correctamente controlada. El flujo de aire debe ser mantenido constante para evitar las fluctuaciones involuntarias de volumen, que son de efecto deplorable. Pero es también el control del diafragma el que va a permitir lograr los efectos más importantes y encantadores del volumen de voz: los crescendos y disminuendos. Un aumento progresivo de volumen se logrará produciendo una creciente presión diafragmática, que expulse mayor cantidad de aire. El efecto contrario se obtendrá, evidentemente, por el procedimiento opuesto; pero vigílese bien, al relajar la tensión diafragmática, que ésta no decaiga súbitamente, por sacudidas, sino que la disminución del flujo de aire sea gradual. Esa gradación, que, se logra fácilmente en el crescendo, presenta especiales problemas en el diminuendo, los cuales a veces se tratan de subsanar controlando el aire en los labios, o peor aún, con la laringe misma mediante contracciones u oclusiones parciales, con las que lo único que se logra es ahogar el sonido, desimposarlo, engolarlo o muchas otras cosas viciosas, pero nunca hacer un agradable “filato”, nombre tradicional de esos disminuendos que llegan tan gradualmente al silencio, que a veces resulta difícil señalar en qué momento ha cesado el sonido. Mientras el diafragma disminuye su acción, ni la laringe, ni los resonadores deben cam-

biar su posición: el sonido disminuirá porque disminuye el aire que lo produce, no porque la epiglotis, los labios, o cualquier otro órgano se interponen en su emisión.

### DURACIÓN

Es en la duración de los sonidos donde la diferencia entre la voz hablada y el canto comienza a hacerse patente. Al hablar, si bien podemos —y debemos— utilizar diferentes velocidades como quedó oportunamente explicado, los límites de ello, especialmente por lo que hace al alargamiento de las sílabas, son, como ya vimos, estrechos; en cambio, en el canto, la regla es la lentitud de la elocución. Raros son los casos; —fuera de la escuela diecinuevesca del “bel canto”, y aún en ella, sólo para los personajes cómicos— en que se requiere una dicción rápida; en cambio, en las grandes líneas melódicas, cada sílaba adquiere una duración que sería desmedida en la palabra hablada. Para evitar el desmembramiento de la palabra o frase, consecuencia de tal lentitud en la elocución, el canto posee la duración de las notas, cuya belleza compensa el “tempo” natural de la palabra; pero si el cantante no es capaz de lograr una correcta sucesión de sus notas mediante el “legato”, el resultado es desastroso. La “línea de canto”, o sea el ligar unas notas con otras como las liga un violinista en una misma arcada, sin que haya entre ellas hiatos ni diferencias de volumen, es una de las grandes cualidades del cantante, y aún podríamos afirmar que no hay cantante de calidad sin línea de canto. También en ella juega papel importante la respiración: su amplitud, su suficiencia, su regularidad sobre todo, son indispensables para la existencia de una bella línea de canto. Además, la cortedad de aliento, que obliga a respirar con más frecuencia de lo necesario, es grave obstáculo no sólo para la línea de canto misma, sino también para una correcta interpretación musical, en la cual se ha de tener en cuenta tanto el fraseo musical como la elocución gramatical: si es grave defecto respirar a



media palabra, no lo es menor desarticular con una respiración la frase musical. Sólo son válidas las interrupciones de sonido causadas por la respiración, cuando el autor no ha proporcionado una pausa o señalado el momento para ellas, en los sitios en que, si la frase musical fuera un verso hablado, se justificaría una cesura (ver la pág. 131 para el verso, y la pág. 193 para la estructura de la frase musical).

Otro problema especial, por razones opuestas a la lentitud, presentan las notas breves pedidas por el autor, sea separadas por pausas ("picchettati") o en combinación con otras notas más largas (apoyaturas, puntillos, etc.). Cuando no hay interrupción en el flujo sonoro, basta con medir perfectamente la duración relativa de los sonidos; pero las notas sueltas y breves suponen un dominio absoluto del diafragma, ya que deben ser emitidas mediante breves expulsiones de aire, y no por medio de oclusiones producidas con la epiglotis, la glotis, o los labios, que además de "descolocar" la voz, no obtienen correctamente el objetivo que persiguen.

Naturalmente, al hablar de la duración del sonido cantado, hemos dado por descontado un completo dominio del solfeo de medida, y un fiel respeto a lo que el autor pide: un cantante "descuadrado" es inaceptable desde el punto de vista musical, y es éste el punto de vista fundamental en el canto, pues la música cantada sigue siendo música y no una mera exhibición de habilidad o facultades. Dentro de los defectos deplorables de la musicalidad de un cantante deben contarse esos interminables "calderones" con los que, para lucir la voz o el "fiato" (larga duración del aliento), se destrozan las frases musicales creadas por el autor. Es cierto que existen "tradiciones" al respecto, pero es igualmente cierto que las malas costumbres no por ser costumbres dejan de ser malas, y que una de las misiones del cantante músico es enseñar a su público lo que es bueno y lo que es malo, poniéndose al servicio de la música, y no sirviéndose de ella para su personal lucimiento. Cuide, pues, el

cantante, su solfeo y aténgase a la partitura para asegurar la realidad artística de su interpretación.

## ENTONACIÓN

Es este el apartado más característico del canto, y tanto es así, que no falta quien lo estime —erradamente— como lo específico de él. No tratamos de restarle importancia, pero es evidente que una excelente entonación sin buena emisión, sin línea de canto, sin correcto fraseo y sin aceptable dicción será cualquier cosa, menos canto artístico. Es cierto que a lo largo de la historia algunos cantantes se hicieron famosos por la belleza de su timbre, enorme extensión y perfecta afinación, pero es dudoso que, si esas eran sus únicas facultades, hayan hecho raya en la historia **artística** del canto.

Si en la voz hablada la entonación se usa por regiones tonales, a las que hemos llamado “registros”, en canto se exige no una afinación aproximada, sino lo más precisa posible dentro de los estrechos límites que mencionamos al hablar del vibrato (pág. 205). La entonación perfecta que dentro de esos límites obtenga el cantante, dependerá básicamente del manejo que haga de su voz, en primer término dentro de su tessitura propia, y posteriormente fuera de ella mediante el cultivo de su extensión; pero es indispensable que en toda esa extensión, su voz conserve la misma calidad tímbrica. Podríamos citar muchos cantantes que, dotados o dotadas de extensiones inverosímiles (tres octavas y aún más en alguna rara ocasión) convierten ese privilegio en demérito con un notorio cambio de timbre entre sus registros agudo y grave, y a veces ese defecto se subraya con un “hueco” vocal, en el cual dos o tres notas centrales son tan débiles que llegan a ser inexistentes. Tales voces, excepcionales afortunadamente, sólo son utilizables en obras escritas especialmente para ellas, ya que la construcción habitual de un trozo musical usa constantemente el centro de la voz, y, por otra parte,

el oyente pide, aunque lo haga subconscientemente, reconocer como **una** la voz que recorre la escala, lo cual es impracticable para las voces mencionadas, que “cambian de color” al cambiar de registro.

A veces el fenómeno descrito es natural, producido por condiciones adversas de la laringe o de los resonadores, y por lo tanto, insubsanable. Pero a veces, sobre todo en las voces agudas y especialmente en las femeninas, el defecto es producido por un serio error de impostación, por otra parte muy estimado por ciertas escuelas de canto. Nos referimos al llamado “paso de la voz”, que supone necesaria una diferente impostación para los agudos que para el centro y los graves, y que afirma que hay dificultades especiales para la emisión de las notas que forman el puente tonal entre ambas impostaciones, el cual se sitúa en la región que, al estudiar los registros hablados, denominamos registro centro-agudo.

Estudiando el origen de la teoría del “paso de la voz”, encontramos su explicación en una supervivencia injustificada de la forma de cantar que, procedente del canto de los “castrati”, los divos del siglo XVIII, se extendió por casi todo el XIX. Conforme a ese estilo, las notas fáciles, llamadas “naturales”, o sea las centrales y las graves, se emitían impostadamente; pero en las notas “artificiales” o sea en el registro agudo, la dificultad de tensar suficientemente las cuerdas vocales, que se pretendía lograr mediante movimientos de la laringe en contra de la naturaleza involuntaria de los músculos tiro-aritenoideos, hacía abandonar el procedimiento, y se cantaba en la región aguda en “falsete”, es decir, en forma semejante a los “armónicos” de los instrumentos de cuerda o al registro agudo de los de aliento, o sea no aprovechando el sonido fundamental, sino sus resonancias armónicas, favorecidas por determinada posición de los resonadores vocales. Se hablaba así de “voz de pecho” (la correctamente impostada) y de “voz de cabeza, o **de testa**” (el falsete); y para ligar los dos timbres que inevitablemente se producían

(la vibración del falsete es claramente distinta en su forma que la vibración de la voz auténtica) se buscaba la manera, en las "notas de paso", de disimular el defecto. Todo esto fue válido (si acaso lo fue alguna vez, y no un defecto cuya solución no se había encontrado), hasta que, **hace ya más de un siglo**, cantantes dotados de privilegiada voz, y sobre todo de sentido artístico considerable, demostraron que es posible alcanzar las regiones agudas y aún las sobregudas con la voz correctamente impostada. El gran intérprete de Verdi, Enrico Tamberlick, parece haber sido el primer tenor que alcanzó, con enorme entusiasmo de los públicos, el *do* con "voz de pecho", haciendo famosa la denominación "do de pecho" que a veces se supone, erradamente, que es una entonación especial, y no, como en realidad es, la emisión natural llevada casi a sus límites. Desde entonces, el falsete en el agudo quedó relegado, y el canto, en todos los registros, utilizó la voz impostada para ser verdadero canto. En el caso de las voces femeninas y especialmente de los sopranos ligeros, la eliminación del falsete no ha sido tan radical: el timbre transparente de la voz sopranil es muy semejante al de un falsete bien manejado y el cambio de timbre es menos notorio; y como es mucho más fácil alcanzar regiones agudas "falseando", todavía subsiste alguna escuela en la cual se enseña como virtud ese defecto. Pero fuera de esos casos, afortunadamente cada vez menos frecuentes, el "paso de la voz" ha dejado de tener vigencia, ya que la voz, o mejor dicho, la impostación de ella, no "pasa", sino "continúa" a lo largo de la extensión.

Proscrita la teoría en cuestión, es necesario buscar la manera de solucionar la dificultad, muy real, de la emisión de los agudos: si para que el timbre de la voz no varíe, la impostación debe continuar idéntica en cuanto a libertad de la laringe, en cambio debe tratarse de favorecer la frecuencia de vibración, que como sabemos es más rápida cuanto mayor es la agudez del sonido, con un correcto uso de los resonadores. Pero también a este respecto se han

propagado errores basados en una tradición mal entendida. Los viejos maestros italianos, para explicar gráficamente a sus alumnos la sensación provocada por la resonancia de los agudos, hablaban de “colocar la voz en la máscara”, o sea en la región naso-frontal, y en el caso de los graves “mandarlos al pecho”. Estas explicaciones, que nunca trataron de ser trasunto de la realidad, han sido tomadas a veces al pie de la letra, aconsejándose al alumno que “haga resonar la voz en su frente” o “en su pecho”, como si pudiera funcionar como resonador una cavidad totalmente llena por el cerebro, las meninges, etc. Ciertamente, las notas graves provocan vibración en la fosa clavicular del pecho, y los huesos nasales y frontal perciben la vibración de los agudos, pero eso es consecuencia, no causa, del sonido, y “mandar la voz al pecho o a la cabeza” no es sino una manera familiar de hablar, de explicar las sensaciones que se perciben, nunca una realidad objetiva. Lo que sí es real, es que la boca, **único** resonador con suficiente flexibilidad para ser aprovechado, debe favorecer las diversas frecuencias de vibración. Es sabido que a mayor frecuencia corresponde un menor “largo de onda”; de esta sencilla verdad se desprende que el resonador boca, abierto en toda su amplitud, favorecerá mejor los graves que los agudos, y que al reducirse en la proporción debida, apoyará la menor longitud de onda de los agudos, facilitando su producción: es, por lo tanto, errónea la teoría de que se debe abrir lo más posible la boca para atacar los agudos; tal cosa provoca sólo la “voz abierta” o “sguaiata”, como dicen los italianos, que es próxima pariente del falsete. A este reducir el resonador para mejor emisión del agudo, es lo que en otras escuelas se llama “cubrir” la voz, con otra figura de lenguaje que también resulta peligrosa, pues es fácil confundir “cubrir” con “cerrar”, lo cual es perjudicial. Ese “cubrir” trata de expresar, sólo, la reducción de la boca considerada como resonador, es decir, disminución de sus dimensiones **interiores** mientras se eleva el paladar blando, sin que ello provoque un estrechamiento de los labios que, además de obstaculizar la proyección

de la voz, deformaría la dicción, haciéndola tal vez ininteligible.

La colocación correcta del resonador boca es, pues, importante no sólo para la fácil producción de la entonación, sino para la calidad misma del sonido: una voz demasiado “abierta” pierde calidad, nobleza y expresión; si está demasiado “cerrada” disminuye su proyección y adquiere el desagradable timbre que gráficamente se ha designado como “entubado”, es decir, que parece provenir del fondo de un pozo. Por otra parte, si, como ya hemos dicho, el resonador boca debe obedecer los requerimientos de la precisión tonal y de la nobleza de timbre, los movimientos de los labios nunca deben abandonar su correcto funcionamiento para la producción de los timbres básicos del idioma en que se está cantando: aquí es donde se presenta esa aparente contradicción, a la que ya hemos aludido, entre buena impostación y buena dicción, contradicción que es totalmente artificial pues la impostación tiene su sede en la laringe, la faringe y el paladar, mientras que la dicción depende de los labios y la lengua, de modo que, si ambas son correctas, no hay oposición entre ellas. Los sonidos auxiliares del idioma, por su parte, rara vez son objeto fundamental del canto, el cual se desarrolla casi totalmente sobre los timbres básicos; y en cuanto a los ataques, que suponen oclusión y liberación de la columna de aire, por su propia naturaleza **nunca** son cantados, de modo que nada tienen que ver en este problema: no hay modo de impostarlos ni de desimpostarlos. Si el cantante imposta su voz correctamente, dando toda libertad a su laringe, controla debidamente su afinación a partir de su oído, y cuida el adecuado movimiento de sus labios, logrará simultáneamente perfecta dicción, perfecta emisión del sonido con una hermosa calidad, y perfecta afinación.

No podemos terminar este capítulo sin mencionar otra de las tradiciones inaceptables del canto, la cual desgraciadamente ejerce

gran fascinación sobre el principiante: el “gran agudo final” emitido a toda voz, que provoca casi seguramente el aplauso, aunque el resto de la interpretación haya sido mediocre. En primer lugar, la mayoría de esos agudos “tradicionales” no existen en la partitura, y es evidente que si el autor los hubiera querido, los habría escrito. En segundo lugar, no faltan casos en que el autor pide un pianísimo terminal, y el cantante, muchas veces por simple deficiencia de técnica —es más fácil la plena voz que el murmullo— emite un “trompetazo” que desfigura la expresión de la frase musical. Y por último, al agregar un agudo donde el autor no lo puso, frecuentemente se trastorna la marcha armónica del trozo, calumniando la musicalidad del compositor. Como en el caso de los “calderones” antes mencionados, corresponde al cantante, si es verdaderamente un artista musical, acabar con esas tradiciones viciosas, y educar al público enseñándole a aplaudir no los efectos circenses, sino la calidad artística.

Hemos recorrido así los recursos de expresión que el autor aprovecha en su partitura, y exige del intérprete. Pero es una enorme verdad aquello que decía el gran director de orquesta Pierre Monteux: “La música es lo que **no** está en la partitura, significando con ello que son los matices levísimos de “tempo”, intensidad vibrato, ataque y mil cosas más, los cuales no son anotables, los que realmente van a constituir la culminación de la expresión musical. Si, como ya hemos dicho, el cantante encuentra en la partitura la guía de los recursos de expresión que ha de utilizar, lo cual **no** sucede con el actor que habla, es importante señalar que tal guía no es perfecta ni exhaustiva, y que quedan muchos pormenores que deberán ser creación del intérprete, el cual debe **completar**, adivinando las intenciones del autor, lo que la partitura no señala, pero evitando el desfigurarla. Está muy de moda ahora interpretar las obras “viejas” “poniéndolas al día, remozándolas”, lo cual es falso de toda falsedad: si una obra de arte es valiosa,

nunca es “vieja”, sino permanente, y ese pretendido remozarla es simplemente desfigurarla. El mismo Monteux preguntaba: “¿Quién se sentiría autorizado para ir al museo, y poner un poco más de rojo en la nariz de un Rembrandt?”. Pues si consideramos que las obras de arte plásticas son respetables, por la misma razón debemos respetar las obras escénicas y musicales tal como las pensó su creador: tan inaceptable artísticamente sería vestir de bikini a la Venus de Milo, o armar con un revólver al David de Miguel Angel, como desfigurar escenarios, vestuario y sobre todo la música de una obra consagrada. Si al intérprete no le agrada la obra como la concibió su autor, nadie lo obliga a cantarla; pero si la canta, respéctela en todos sus aspectos: como todo músico, el cantante debe “servir a la música”, y nunca “servirse de ella”.

## EJERCICIOS

Cuando se hayan dominado a la perfección la respiración en todos sus aspectos, y la impostación con toda su libertad de emisión especialmente en la producción de los timbres básicos del idioma, y se haya alcanzado suficiente habilidad en la dicción independizando los movimientos labiales de las diversas posiciones de los resonadores, todo ello en la voz hablada, habrá llegado el momento —y no antes— de comenzar a entrenar la expresión cantada, por medio de “vocalizaciones”, nombre que se ha dado tradicionalmente a los ejercicios iniciales del aprendizaje del canto. En el caso de éste, a diferencia de lo que sucede con la voz hablada, no es posible señalar ejercicios independientes para cada uno de los recursos de la expresión, pues dada la naturaleza misma del canto, cualquier ejercicio incide sobre los diversos parámetros, y por lo tanto se hace necesario considerar en un solo apartado la totalidad de los ejercicios sugeridos para el estudiante de canto.

Antes de entrar en la enumeración de ellos, conviene hacer algunas observaciones importantes:



**Primera:** Es importante darse cuenta de que, en la práctica, un "maestro de canto" es una imposibilidad real. Al enseñar su habilidad, el maestro de cualquier otra técnica puede intervenir directamente en lo que el alumno hace: el de piano supervisará y modificará físicamente la posición de las manos del alumno sobre el teclado; el de pintura mezclará los colores y corregirá materialmente las pinceladas del principiante; pero el maestro de canto sólo puede percibir el **resultado** del trabajo de su alumno, sin poder vigilar ni intervenir directamente en la posición de su laringe, la tensión de sus cuerdas vocales, la elevación de su paladar blando, etc., todo lo cual está fuera de su alcance; por lo tanto, sólo puede adoptar el papel de un guía, de un indicador: es el alumno quien, mediante un intenso y entregado trabajo personal, tendrá que entender lo que conviene hacer, encontrar la manera de hacerlo con sus propios órganos que sólo él puede manejar, y en definitiva ejecutarlo en la forma que mejor convenga a su organismo, pues su maestro sólo puede **suponer** cuáles son las causas de tropiezo y **sugerir** la solución, que el alumno debe realizar en la medida en que entienda lo que el profesor sugiere, y en que la sugestión misma se acomode a sus condiciones personales, ya que no hay dos organismos exactamente iguales. De lo cual se deduce que el trabajo del alumno mismo es fundamental, y que en realidad él es su propio maestro de canto. Sin embargo, su testimonio personal no es confiable, sobre todo en las primeras etapas del aprendizaje: recuérdese siempre que mientras mejor nos oímos a nosotros mismos, menos bien nos oyen los demás, como se explicó en la pág. 67. Por lo tanto, un oído ajeno, confiable y enterado, es indispensable, y sólo podrá ser reemplazado, y muy relativamente, cuando el adelanto del alumno sea notorio, por una grabadora fiel que le permita apreciar objetivamente lo que va realizando, en cuyo caso, sitúese el micrófono a no menos de tres metros del cantante para percatarse de si la voz "corre" o no; cuando el micrófono está más cerca, su testimonio no es confiable. Pero recuérdese siempre que son los alumnos los que hacen famosos a sus maestros y no viceversa: haber sido maestro de Caruso

fue la gloria del maestro Vergine, pero no todos los alumnos de Vergine fueron Carusos. . .

**Segunda:** Aunque la deficiencia popularmente conocida con el nombre de “mal oído” —dificultad mayor o menor, o total incapacidad de reconocer o reproducir vocalmente, o ambas cosas, el tono que se pretende— por regla general desvía de la música y especialmente del canto a quienes la padecen, no falta sin embargo quien, dotado de una bella sonoridad de voz, quiere llegar a dominarla musicalmente. Los ejercicios que a continuación se enumeran pueden ser importantes, ya que determinarán las posibilidades de que el defecto sea superado.

En los casos aparentemente más serios, el estudiante ni siquiera distingue si dos tonos sucesivos que se le propongan constituyen un movimiento ascendente o descendente; esto puede deberse a los defectos de audición o de fonación que señalaremos después, pero también, con cierta frecuencia, a desconocimiento o falta de comprensión de la nomenclatura tradicional de la música. Para averiguarlo, habrá que comenzar, antes de intentar ningún ejercicio de canto propiamente dicho, por “educar” el oído mediante repetidos ejemplos de entonación, comenzando por dos notas sucesivas con amplio intervalo, sea ascendente o descendente, hasta que el movimiento sea inequívocamente reconocido; a continuación se irá estrechando el intervalo para crear claramente el concepto de “subir” o “bajar”. Asegurado ese primer paso, se propondrán ejemplos de tres notas, producidas primeramente en el mismo sentido, y más tarde “angularmente” o sea que si el primer intervalo propuesto fue ascendente, el segundo será descendente, o viceversa, hasta que no haya ningún error de apreciación. Durante estos ejercicios, el alumno no debe cantar ni tratar de hacerlo, sino sólo oír e identificar el movimiento tonal.

Inténtese en seguida la reproducción cantada del sonido escuchado, comenzando con notas aisladas; se buscará la perfecta entonación de cada sonido. Cuídese mucho en este ejercicio de mantener al alumno dentro de su tessitura central, determinada en la forma que abajo se señala, para no agregar a los problemas de entonación dificultades de emisión. Si con estos ejercicios se logra una buena afinación, podemos considerar resuelto el problema; pero más tarde, cuando se llegue a los ejercicios de extensión de la voz, deberá prestarse gran atención a la afinación, cuidándola muy especialmente cuando el salto interválico sea mayor de una tercera.

Mucho más difícil de solucionar es el caso de que, percibido correctamente el tono, resulte imposible para el alumno reproducirlo fielmente: en muchos casos él mismo se da cuenta de que la nota que canta no es la que se le pide; el problema generalmente es de solución ardua, pues tiene su origen en una defectuosa transmisión nerviosa de la orden del oído a las cuerdas vocales; sin embargo, cuando el interés del alumno es extremado, conviene insistir en los ejercicios de entonación que, probablemente con mucha lentitud, quizás obtendrán éxito lográndose la reeducación de la transmisión nerviosa inconsciente; pero nunca se pase a ejercicios de vocalización propiamente dichos mientras la afinación no esté asegurada, pues lo único que se lograría sería afirmar los defectos que se deben eliminar, comprometiendo la totalidad del estudio.

Si el alumno no sólo produce tonos distintos de los que se le piden, sino que ni siquiera se percata de ello aún cuando se llame su atención sobre el error, es evidente, si el problema persiste tras algunos ejercicios, que más vale abandonar la partida pues el defecto orgánico no sólo está en la transmisión de la orden, sino en la percepción auditiva misma, la cual por experiencia hemos llegado a considerar insalvable: el intento de enseñar a cantar a una persona afectada por tal defecto equivaldría a enseñar a pintar a un

daltónico. Más de un “aullante” famoso sufre esta deficiencia, y lo peor es que su fama, alcanzada a través de la publicidad, contagia de su mal oído, y hace aprobar sus aberraciones tonales al público poco preparado, que aplaude entusiasta cosas artísticamente horripilantes.

**Tercera:** Como ya se ha dicho, y conviene ahora reafirmar, no es posible, en la mayoría de los casos, clasificar acertadamente la voz del alumno mientras no haya un principio de desarrollo de ella. Conviene, pues, que los primeros ejercicios se hagan en la cómoda región tonal que corresponde al registro central de su voz hablada, determinado en la forma señalada para ello en la pág. 157. Para cada voz será distinta esta región cómoda que probablemente corresponderá —aún no podemos afirmarlo con certeza total a estas alturas del aprendizaje— a la tessitura de la voz del interesado. Transporte, pues, el profesor los ejercicios que indicamos, a esa región tonal según convenga en cada caso. Los anotamos comenzando en un  $do_5$ , tessitura generalmente aceptable para las voces femeninas, salvo las muy claras —probables sopranos ligeros— que se sienten más cómodas usualmente a partir de un  $mi_b_5$ . Estas entonaciones, evidentemente, serán transportadas una octava abajo para las voces masculinas (1). Sin embargo insistimos en que esto es sólo una sugestión aproximada, quedando la altura de la vocalización al criterio del maestro en cada caso particular. Recuérdese que, parodiando la famosa frase médica, “no hay voces, sino cantantes”, y a cada uno corresponde un trato personalizado.

Aunque el cantante, evidentemente, sólo producirá la línea melódica señalada en cada ejercicio, conviene que el maestro dé a esa línea un acompañamiento armónico en el instrumento que se utilice —generalmente un piano, pero nada se opone a que se emplee un órgano, un armonio, un acordeón, una guitarra, etc., correctamente afinados—. Tal acompañamiento, que proporciona una

base de entonación al cantante, le acostumbrará además a distinguir entre la melodía que él debe cantar y otros tonos simultáneos, evitando que se deje arrastrar por entonaciones que no le corresponden. Más tarde, el maestro eliminará de su acompañamiento instrumental la línea melódica, concretándose al apoyo armónico, a fin de comprobar la afinación del cantante cuando carece de una línea melódica paralela.

Cada uno de los ejercicios se anota en su afinación inicial, pero deberá repetirse subiendo por semitonos, sin rebasar, sin embargo, entre la nota inicial del primer ejercicio y la nota más aguda de su última repetición, el intervalo que para cada grupo se señala. No hace falta decir que, si el ejercicio es de ámbito corto, podrá ser repetido varias veces, mientras que si es extenso, su repetición a diversas alturas será reducida. Debe ponerse inflexible limitación a la impaciencia del alumno por alcanzar tonos agudos: son éstos los últimos que deben intentarse, ya que su impostación, como antes hemos explicado, supone dificultades especiales. Asegúrese en primer término la tessitura central, después extiéndase la voz hacia el grave, y por último súbase muy gradualmente, asegurándose de que, mientras un tono no se haya emitido perfectamente, no se pase al siguiente. Más vale ir lentamente pero con firmeza, que exponerse a fracasos ruidosos por demasiada prisa. Téngase en cuenta también que cada voz comporta problemas distintos, y por lo tanto el adelanto se hará a muy diversas velocidades: tal ejercicio que uno superó sin sentirlo, comportará serios problemas para otro, el cual tal vez pasará más tarde como galgo a través de otro ejercicio en que el anterior se habrá “empantanado”. Como cada voz es distinta en todos sus aspectos, se requiere gran experiencia para manejar acertadamente su desarrollo, sin causarle perjuicios tal vez irreversibles.

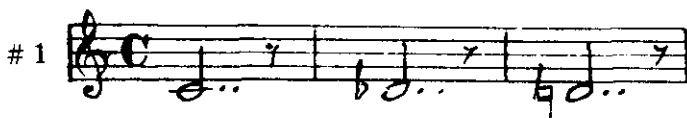
**Cuarta:** Cada ejercicio debe iniciarse con el “timbre neutro” mencionado en la pág. 68; cuando se haya dominado en esa for-

ma, practíquese sobre “a”, luego sobre “o”, y más tarde alternando estos dos timbres básicos dentro del mismo ejercicio: la emisión y el alcance no deben variar en lo mínimo. Cuando ellos estén dominados, ejercítense “e” e “i”, alternense luego los cuatro; y sólomente al final inténtese la “u”. Estos cambios de timbre básico no deben alterar ni el timbre fundamental de la voz, ni la emisión, ni el volumen de ella, y, bien logrados, serán perfecta base para la correcta dicción, tan importante en el canto como en la elocución hablada.

Presentamos los ejercicios en varios grupos, según sus objetivos inmediatos. Por ningún motivo debe pasarse al grupo siguiente si no están completamente logrados los propósitos del anterior; pero en cambio no será inoportuno regresar de cuando en cuando a los primeros ejercicios aunque estemos ya en los más adelantados: las bases siempre deben ser objeto de afirmación.

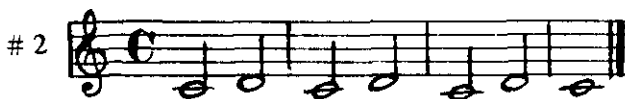
#### PRIMER GRUPO:

Los ejercicios de este grupo no deben rebasar entre sus extremos de entonación el ámbito de una quinta. Tienden a lograr buena afinación, correcta impostación y perfecta estabilidad de volumen en la región central de la voz. Comenzaremos por practicar largas notas tenidas, independientes, con volumen natural: querer dar demasiada intensidad es cansarse inútilmente; tratar de cantar a media voz requiere una impostación totalmente lograda y un dominio de diafragma difícilmente alcanzado aún por el que comienza a cantar, aunque ya lo haya logrado en la voz hablada. Cada nota debe durar cuanto lo consienta la respiración, amplia, pero no forzada, y deberá respirarse profundamente entre nota y nota:



Repítase cada nota el número de veces que sea necesario, hasta alcanzar las finalidades anotadas. Después intente el siguiente semitono, y así sucesivamente hasta alcanzar el ámbito máximo señalado para este grupo. Desciéndase después, siempre por semitonos, hasta la nota inicial. Concédase un breve descanso, e inténtense ahora las notas tenidas sin seguir la secuencia semitonal, sino saltando de una a otra disjuntamente, manteniendo siempre su independencia. El objetivo se considerará alcanzado cuando la estabilidad de la nota sea perfecta en cuanto a afinación, volumen y timbre, dentro del cual sólo son admisibles las variantes necesarias para la producción de los timbres de dicción: no se permita que el timbre general se desvirtúe por nasalización (cuidado especial en la “e” y en la “i”, y más aún en la “u”), engolamiento, demasiada apertura, falseteo, etc. La voz debe siempre sonar viva, activa: no se tolere la voz descolorida, muerta, que no es sino destimbramiento pernicioso.

Alcanzadas las finalidades de ese primer ejercicio, pasemos a ejercitar el correcto cambio de entonación, primero por grados conjuntos, sin sobrepasar el intervalo de segunda:

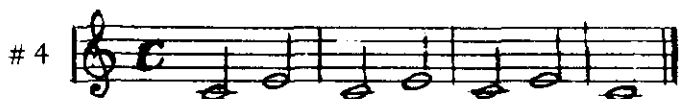


Luego, intentemos el ámbito de tercera:



siempre trasportando el ejercicio hacia arriba, por semitonos, sin rebasar el ámbito máximo señalado para el grupo, y regresando al punto de partida.

El siguiente ejercicio intentará la afinación en grados disjuntos, eliminando el tono intermedio del anterior:



Ampliamos después el ámbito a una cuarta:



ejercicio que, evidentemente, sólo se podrá practicar por ahora en tres alturas, ya que la última nota de la tercera de ellas alcanzará el ámbito máximo señalado para este grupo de ejercicios.

Y por último alcancemos en un solo ejercicio el ámbito de quinta:



Dentro de ese ámbito de quinta, variemos el ejercicio entrenando los grados disjuntos:



o bien





En estos tres últimos ejercicios, que por sí mismos alcanzan el ámbito máximo de este grupo, no podrá, por ahora, hacerse transporte ninguno; pero más adelante estos mismos servirán como base de “calentamiento” de la voz en cada lección, y entonces será no sólo posible, sino indispensable, trasportarlos.

Es importante obtener con firmeza los objetivos de este primer grupo, ya que son lo fundamental del canto, y constituyen, por otra parte, el cimiento firme de una buena línea de canto.

#### SEGUNDO GRUPO:

Estos ejercicios inician el cultivo de la extensión de la voz. Sin perder las cualidades logradas con el dominio del grupo anterior, extenderemos el ámbito de la vocalización hasta una octava entre sus dos extremos tonales. Partamos del ejercicio # 6, con sus variantes #s 7 y 8, ejecutándolos en distintas alturas siempre trasportadas por semitonos, cuidando de no “golpear” la nota más aguda de cada ejercicio, la cual debe ser emitida con la misma facilidad que las demás, pues ninguna de las notas entonadas debe ser preponderante por su timbre ni por su volumen. La velocidad de la vocalización debe ser moderada: ni alargar demasiado cada nota, ni apresurarla sin medida: aún no estamos trabajando la agilidad, que vendrá después, cuando la afinación y la emisión de la voz estén totalmente aseguradas.

Dominados en sus distintos grados de altura los tres ejercicios mencionados, intentemos el siguiente, que cubre un ámbito de sexta, y que en la práctica encontraremos muy provechoso, pues asegura la libre y bella emisión de la nota superior. Afirmada la quinta de la fundamental en la forma propuesta en el ejercicio # 7, agreguemos una nota más, la sexta de la inicial, en la cual la voz, apoyada en el tono anterior, debe “derramarse” con toda liber-

tad, sin caer, naturalmente, en la voz abierta ni menos en el falsete:

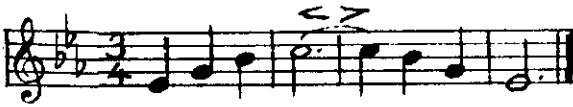


Sosténgase la nota superior, procurando su perfecta y bella emisión, e intentando, hasta lograrlo, un moderado crescendo-diminuendo sobre ella.

Es importante nunca terminar un ejercicio sin haber regresado a las afinaciones graves, para que la voz descansa. Oportunamente, según lo aconseje el rendimiento de la voz del alumno, deberá terminarse el ejercicio medio tono o un tono entero abajo de donde se empezó. Si el ejercicio se inició con



y se llegó con éxito a



podremos, descendiendo siempre por semitonos, aventurarnos hasta



con lo cual comenzaremos a trabajar el registro grave; pero no se apresure este descenso. Exíjase al alumno que las notas graves sean emitidas con toda libertad, sin forzar su emisión ni tratar de oscurecer su timbre “entubándolas” o “engolándolas”. El volumen en el registro grave es siempre menor que en el registro central; cuídese de no exagerarlo, sobre todo si se está trabajando con una voz que probablemente se revele en definitiva como contralto o bajo, en cuyo caso el alumno, engolosinado por su timbre oscuro y su facilidad de emisión en el grave, tenderá a “inflar” estas notas. Lograda la correcta emisión de una nota grave, tómese ésta como punto de partida para los ejercicios subsiguientes, tratando, con toda prudencia, de extender la voz hacia abajo, un semitono en cada clase tal vez, hasta encontrar el límite grave de la voz, lo cual será muy útil cuando iniciemos la extensión hacia el agudo.

### TERCER GRUPO.

Encontrado el límite grave de la voz, y dominados los registros grave y central, conviene comenzar la conquista del registro agudo, siempre el más difícil y peligroso. Téngase en cuenta que este registro obedece a una tensión cada vez mayor de las cuerdas vocales, que comporta diversos peligros, siendo el máximo, afortunadamente remoto, la “ruptura” o lesión permanente de uno o ambos tiro-aritenoideos, que estropearía la voz irreversiblemente. Pero aún siendo remoto este peligro, no conviene pasarlo por alto, y aconseja la mayor parsimonia al extender la voz hacia arriba. Comencemos pues, por asegurar el registro centro-agudo, que corresponde, en términos generales, a la quinta que sigue a la primera octava de la voz. A estas alturas del estudio, ya debemos tener una clara probabilidad del timbre del alumno, revelado por los ejercicios anteriores, y confirmado (nunca **determinado**) por la extensión de la voz hacia el grave. Teniendo en cuenta esa probable clasificación, aún no definitiva —sólo en casos muy raros puede llegarse a una clasifi-

cación definitiva, y abundan los ejemplos de cantantes que, en la cúspide de su carrera, se dan cuenta de que han estado cantando fuera de tessitura, y se revelan como extraordinarios tenores, por ejemplo, cuando todo el mundo los ha aplaudido como barítonos hasta entonces—, intentaremos alcanzar la extensión teórica que corresponde a su voz, según el cuadro de la pág. 205, comenzando como ya se dijo, por el registro centro-agudo, cuya tessitura corresponde a la de las famosas “notas de paso”, error que hemos ya mencionado, pero que conviene recordar para evitar una falsa impostación de esta región de la voz.

Es evidente que, comenzando estos ejercicios ya con una octava de ámbito, no podrán ser muchos los trasportes que se realicen. Comenzaremos por extender la voz una quinta hacia el agudo. La extensión que señalan los ejercicios siguientes es la generalmente conveniente para tenores y sopranos; los barítonos y mezzosopranos los ejecutarán una tercera más abajo, sin rebasar por el agudo el  $\text{mib}_5$  o el  $\text{mib}_6$  según el sexo, y contraltos y bajos se detendrán un tono más abajo. Habrá, pues, en sus casos, que comenzar los ejercicios en tonalidades más graves, para llegar a los límites señalados.



En este ejercicio, la nota que debe cuidarse especialmente es la primera del segundo compás: la última del anterior debe ser tratada como una preparación de la nota importante, sin descuidar, sin embargo, su correcta afinación. La velocidad general del ejercicio, sin ser exagerada, debe ser más ágil que en los anteriores, y las ligaduras claramente ejecutadas. Como es fácil observar, estamos tratando de impostar perfectamente la séptima de la nota inicial. Tratemos ahora de alcanzar con perfección, y sosteniéndola, la octava:

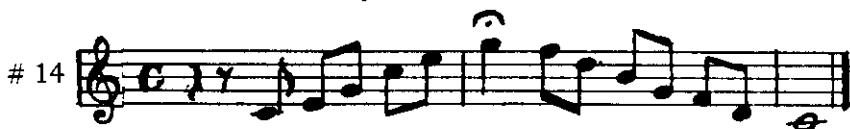


que, para quitarse de problemas, ejecuta el agudo de cualquier modo, con tal de que salga voluminoso, sin que importe mucho la afinación ni la calidad del sonido: se trata sólo de sorprender al auditorio, aunque el resultado semeje más un grito que una nota musical.

Para acceder al registro agudo, utilícnese, cada vez en afinación más alta, los ejercicios 10, 11 y 12. Trátese, con parsimonia y lentitud, de completar las dos octavas de extensión a partir del límite grave descubierto con los ejercicios finales del segundo grupo. Logrado ese objetivo, repasemos la homogeneidad de timbre, mediante extensas vocalizaciones que pasen por todos los registros. Comencemos por una extensión de octava más tercera:



Y luego, octava más quinta:



Para eventualmente, y sólo cuando se tenga asegurado el registro agudo, intentar la doble octava:



o bien



Estos últimos ejercicios, evidentemente, sólo podrán ejecutarse en una o dos tonalidades, salvo por la voces definitivamente ligeras, cuya extensión, como sabemos, es normalmente mayor; mientras tal vez las voces graves masculinas (bajo, y sobre todo sub-bajo) difícilmente lograrán ejecutarlas aún en una sola tessitura.

Conviene insistir en que un agudo no sólo por serlo es ya meritorio, sino que tiene que poseer todas las cualidades de cualquier otra nota de la voz: belleza y homogeneidad de timbre, impostación correcta, afinación perfecta, elasticidad de volumen, etc. Respecto de la afinación, es muy frecuente el defecto, y habrá que prevenirlo cuidadosamente, de “calar” o sea no alcanzar la frecuencia debida en las notas agudas. La causa de ello es evidentemente fisiológica: las cuerdas vocales no logran fácilmente grandes tensiones; pero ello no es una excusa para el defecto, sino que sólo redundará en un mayor trabajo y más tesonero estudio. Menos frecuente es el caso contrario, en el cual el cantante desafina subiendo de tono, “crescendo” según la nomenclatura italiana, pero también se presenta. Un fino oído, debidamente entrenado, ayudará mucho a prevenir ambos tropiezos.

#### QUINTO GRUPO.

La extensión de la voz debe complementarse con su ductilidad. En primer término, lo referente al volumen: Ejecútense varios ejercicios anteriores, los #s 13 y 14, por ejemplo, con ese objeto. Duplicando el ejercicio sin interrupción, cántese la primera vez a toda voz, y la segunda en pianissimo, como un eco: en esa segunda parte no deben alterarse impostación ni afinación; inviértase luego el procedimiento, comenzando por pianissimo y pasando a forte o a fortissimo. En el registro agudo se experimentarán especiales dificultades para lograr la media voz correctamente impostada, sin caer en el falsete, pero debe insistirse hasta lograr el objetivo. Utilícese

también el ejercicio # 15 variando el volumen en sucesivas ejecuciones separadas tan solo por breves interrupciones que no entorpezcan el flujo de la melodía, y que sean indispensables para respirar "robando" aire, con lo cual se ejercitará simultáneamente el dominio del fiato.

Por último, entréñese la agilidad, la cual supone una impostación completamente dominada. El mismo ejercicio # 15, ejecutado cada vez con mayor velocidad, puede ser una base, y conviene inventar otros semejantes. Póngase especial empeño en no falsear la afinación, que debe permanecer siempre cristalina, evitando, sobre todo en las escalas, el resbalar de una nota a otra, convirtiéndolas en "portamentos", o sea el paso de la afinación por todos los microtonos intermedios entre las notas de la escala. Cualquier agilidad que no es nítida, resulta inaceptable.

Corresponde a este grupo la ejecución del **trino**, o sea la rápida alternancia de dos notas vecinas, separadas usualmente por un semitono. El trino auténtico se obtiene por acción de las cuerdas vocales, que rápidamente cambian de tensión para producir ambas notas; esto no es fácil, y por lo tanto requiere mucho entrenamiento. Comiéncese alternando las dos notas lentamente, afirmando su afinación; y aumentese después la velocidad gradualmente, de ejercicio en ejercicio, evitando sobre todo el error de sustituir el verdadero trino por cierta ondulación de la entonación producida por un indebido estremecimiento del diafragma, a la manera que los instrumentistas de aliento emplean para obtener cierta clase de vibrato. En la voz, el resultado de ello no es en realidad un trino, sino una especie de trémolo, que a la larga puede provocar el aflojamiento permanente de la tonicidad del diafragma, degenerando en auténtico trémolo incontrolable, muerte prematura de más de una voz privilegiada. Si el trino resulta demasiado difícil, lo cual acontece con mayor frecuencia en las voces cuyo timbre es más



oscuro, o que poseen un considerable “squillo” que difícilmente se hermana con el trino, es preferible abandonar éste antes de poner en peligro la estabilidad de la voz.

Otro aspecto de la agilidad son las notas sueltas, desligadas, desde el simple “sciolto” que articula claramente cada nota sin disminuir su duración, hasta el “picchettato” que, reduciendo a la mitad de su duración las notas señaladas con un punto sobre su cabeza, separa con pausas equivalentes una nota de otra. Este último supone una serie de ataques breves y precisos, manejados diafragmáticamente, en la forma expuesta al hablar de la duración del sonido. Los ejercicios del grupo anterior pueden utilizarse para este propósito.

El haber dominado estos ejercicios no supone haber terminado el aprendizaje, sino sólo haber establecido bases firmes para el canto. Habrá que regresar frecuentemente a los ejercicios ya superados, para ejecutarlos con distintos volúmenes de voz, distintas velocidades, distintos matices, etc., hasta alcanzar un fácil dominio de la técnica vocal, que nunca será perfecta, pues siempre habrá algo más que intentar y que lograr. Para apoyar esos incesantes progresos, existen colecciones de ejercicios de solfeo y canto especializados, que el maestro o el mismo alumno adelantado elegirá según el objetivo que pretenda alcanzar, y las condiciones personales de cada voz.

<sup>1</sup> Una observación que tal vez no sea inútil: recuérdese que las partes de tenor, escritas en clave de sol en segunda línea, deben cantarse, en realidad, una octava abajo de lo escrito.

oscuro, o que poseen un considerable “squillo” que difícilmente se hermana con el trino, es preferible abandonar éste antes de poner en peligro la estabilidad de la voz.

Otro aspecto de la agilidad son las notas sueltas, desligadas, desde el simple “sciolto” que articula claramente cada nota sin disminuir su duración, hasta el “picchettato” que, reduciendo a la mitad de su duración las notas señaladas con un punto sobre su cabeza, separa con pausas equivalentes una nota de otra. Este último supone una serie de ataques breves y precisos, manejados diafragmáticamente, en la forma expuesta al hablar de la duración del sonido. Los ejercicios del grupo anterior pueden utilizarse para este propósito.

El haber dominado estos ejercicios no supone haber terminado el aprendizaje, sino sólo haber establecido bases firmes para el canto. Habrá que regresar frecuentemente a los ejercicios ya superados, para ejecutarlos con distintos volúmenes de voz, distintas velocidades, distintos matices, etc., hasta alcanzar un fácil dominio de la técnica vocal, que nunca será perfecta, pues siempre habrá algo más que intentar y que lograr. Para apoyar esos incesantes progresos, existen colecciones de ejercicios de solfeo y canto especializados, que el maestro o el mismo alumno adelantado elegirá según el objetivo que pretenda alcanzar, y las condiciones personales de cada voz.

<sup>1</sup> Una observación que tal vez no sea inútil: recuérdese que las partes de tenor, escritas en clave de sol en segunda línea, deben cantarse, en realidad, una octava abajo de lo escrito.

## EL REPERTORIO

Evidentemente, sería absurdo superar las dificultades de estudiar canto sólomente para vocalizar; el objetivo es aplicar lo aprendido ejecutando obras musicales. El acervo de las que forman el bagaje de un cantante, se designa con el nombre de Repertorio.

La elección del mismo es de importancia indiscutible, pues no a todos conviene, ni por calidad de voz, ni por interés artístico, el mismo repertorio. En nuestro análisis del problema dejaremos a un lado la mal llamada “música moderna” que además de ser antiquísima en sus procedimientos y estructuras, tiene tan ínfima categoría artística, que no se justificaría el trabajo de aprender a cantar para después ejecutar lo que es más apreciado por el vulgo cuando peor ejecutado está, considerándose cualidad casi todo lo que en la realidad artística es defecto: gritos, desafinaciones, aullidos inhumanos, etc. Nadie que tenga un elemental sentido artístico se interesa en nada de esto, por “popular” que se le suponga.

Dentro de la música que merece atención hay muchos campos en qué trabajar, y alguno ha de ser el elegido: son contadísimos —¿los hay, en realidad?— los cantantes que pueden desempeñar

gallardamente lo mismo la canción tradicional, auténticamente popular, que la alta música de escena o de concierto. Una voz agradable, pero de escasa extensión y poco volumen, puede airoosamente abordar el género de la romanza ligera o del canto auténticamente folklórico (1), mientras que se vería seriamente comprometida, y haría sentir claramente sus deficiencias si quisiera abordar el género concertístico y aún más el escénico. Y entre estas dos especialidades también conviene elegir, ya que "quien mucho abarca, poco aprieta" como dice el sabio refrán: no son las mismas las cualidades requeridas para cantar ópera que para dedicarse al concierto. En este último, la ductilidad de la voz, la pureza de emisión, el finísimo matiz son esenciales, aunque la extensión no sea de importancia fundamental ni el gran volumen constituya condición indispensable. Como ya se ha dicho, un cantante de concierto, de "lied" para usar el término consagrado, es un declamador que canta, y es su preciosismo, más que sus facultades, lo que lo hace valioso. En cambio, el cantante escénico debe enfrentarse a un ámbito acústico generalmente más grande, a una necesidad de expresión más intensa, a mayores exigencias vocales, en una palabra, a una teatralidad equivalente a la de un actor; y, en el caso de la comedia musical, de la zarzuela, del *signspiel*, deberá agregar la facilidad de pasar sin transición molesta del canto a la palabra, además tal vez de bailar, etc.

Elegido el género en el cual se pretende triunfar, lo cual debe hacerse teniendo en cuenta las propias facultades e inclinaciones, habrá que ser fiel a él, en dos sentidos: lograr dominar, en primer término, el estilo necesario; y en segundo lugar, pero no menos importante, no falsear el género para lucimiento personal. Nos estamos refiriendo evidentemente, al agregado de agudos operísticos al final de canciones de origen folklórico; al empleo de timbres y sonoridades teatrales en canciones infantiles, y cosas por el estilo.

Quien se dedique al concierto de arte, estudie muy profundamente el aspecto estilístico y el ambiente histórico que rodeó la creación de las obras que interpreta: no utilizan iguales recursos de expresión, por ejemplo, Pergolese y Schubert; ni se debe dar la misma intensidad expresiva a Caccini que a Ricardo Strauss. Muchos principiantes, —y también desgraciadamente, no pocos maestros— no toman esto en cuenta, y fiándose en la aparente sencillez de la línea melódica y la poca extensión vocal exigida, pretenden comenzar su repertorio con canciones de los siglos XVII y XVIII, las cuales, además del especialísimo estilo de época, requieren una perfecta línea de canto, aún fuera del alcance de quien se inicia; tales obras deben reservarse para cuando la voz ya totalmente impostada, la línea de canto perfectamente dominada, y el conocimiento de la historia de la música, permitan al intérprete darse cuenta del porqué y el cómo de esas melodías pretendidamente fáciles. Recuérdese que “la música es lo que no está en la partitura”, y que no es lo mismo “hacer las notas” que interpretar una obra de arte. El concertista de canto, además, debe pronunciar correctamente y con clarísima dicción, todos los idiomas que utilice, ya que el texto de la canción es tan importante como la misma música; la excusa de que “el público no entiende el idioma” es inaceptable, pues equivale a aprobar la venta de mercancía averiada aprovechando la ignorancia del comprador. Recuerde por otra parte el concertista que sobre el estrado, al lado de un piano o ante un grupo orquestal, no tiene el apoyo de la actuación para transmitir su mensaje artístico, el cual debe basarse íntegramente en texto y música, y que el estilo concertístico supone, antes que nada, discreción y buen gusto: los grandes alardes vocales, la exagerada gesticulación, están fuera de lugar en el estrado.

Tipo transicional entre el concierto y la escena son la cantata y el oratorio: su música es tal vez menos íntima, menos preciosista, pero también carecen de actuación lo cual hace recaer igualmente

sobre el estilo del género, sobre la perfección técnica, en algunos casos de alta exigencia, y sobre la expresión musical, todo el mensaje.

El cantante escénico, con menores exigencias de preciosismo, ya que está sobre un tablado teatral, lo cual, como en el caso del actor, requiere ampliación de los medios expresivos, tiene en cambio mayores responsabilidades en cuanto a extensión de voz, volumen, y expresividad dramática, y a ello debe agregar todas las dificultades de la actuación. Aunque saliéndonos un poco del tema de la voz, es oportuno señalar uno de los tropiezos más frecuentes de los actores cantantes —y desgraciadamente de algunos de sus maestros de actuación, y hasta de ciertos directores de escena improvisados— que no tienen en cuenta el distinto “tempo” de elocución entre la palabra hablada y el canto, que salvo casos excepcionales es mucho más lento que aquella. Ello comporta, indispensablemente, un “tempo” irreal en la actuación, cuya lentitud debe disimularse con gran habilidad escénica, pues es inevitable si queremos hacer coincidir lógicamente la acción con la palabra. Lograr esto evita esos momentos “muertos” de la actuación operística errada, en la cual el actor se mantiene inmóvil, perdiendo su personaje, y dedicado tan solo a producir sus lindos sonidos vocales, olvidándose de que está en escena, encarnando un carácter y tomando parte en una acción. Es cierto que en la escuela belcantística y en sus similares hay momentos en que la ópera se transforma en un concierto en traje de carácter, y en que la acción de hecho se suspende, no sólo para dar lugar a efusiones líricas, que serían actuables, sino a pasajes puramente musicales, cuando no virtuosísticos, en los que no cabe actuación alguna; pero fuera de esos momentos —errores de una época o de un estilo—, la inmovilidad escénica es imperdonable. Nada más grotesco que contemplar a dos enamorados que cambian apasionadas frases de amor ardiente, mientras tomados de la mano, pero a toda la distancia que les permite el largo de sus brazos, devoran con la vista al director de orquesta, como si él fuera el objeto de su pasión.

El cantante de ópera o de oratorio, al igual que el de concierto, necesita poseer a fondo el sentido estilísticamente histórico de la obra que interpreta: no se canta Verdi como Schoenberg, ni Rossini como Wagner. Y en este campo también, comenzar a hacer un repertorio eligiéndolo simplemente por la aparente facilidad técnica de un trozo, es erróneo: en la realidad es mucho más difícil cantar bien tal “sencilla” melodía de Bellini, que un apasionado arioso de la escuela verista, erizado de agudos y de efectos vocales. Y aunque resulte insistente, es necesario repetir que no es aconsejable para una voz “anfibia” el reino de la ópera, por las exigencias de este género respecto de la caracterización tímbrica de sus personajes. En la opereta y en la zarzuela, erróneamente considerados por muchos como “géneros menores” —en realidad es mucho más difícil, por mil circunstancias, actuar en ellos que en la ópera en la cual no se usa la palabra—, esas exigencias, aunque existentes, son más clásicas, y un tenor corto de agudos puede desempeñar brillantemente los roles de barítono, por ejemplo, mientras las voces femeninas raramente tropiezan con distinciones tímbricas.

Otro sano consejo es no abusar de las propias facultades: ello es indispensable para no fracasar, pero no es fácil mantenerse dentro de ellas cuando se es joven, ambicioso. . . y principiante, pues la impaciencia empuja fuertemente. Aún entre los profesionales avezados, no es raro asistir a fracasos de tenores líricos que tratan de cantar el repertorio dramático, de mezzosopranos empeñadas en ser sopranos “absolutas” (2), de barítonos que, confiados en su registro grave, abordan roles de bajo. Y si en un cantante experimentado, tales propósitos desorbitados llevan a veces hasta el final prematuro de una carrera brillante, en un principiante son doblemente peligrosos, y más de una fundada esperanza se ha perdido porque el interesado pretendió ir más allá de sus posibilidades. Cuídese mucho el principiante a este respecto: si, por ejemplo, es en realidad tenor heroico, espere a que la edad y la experiencia, al

“asentar” su voz, le permitan abordar ese repertorio, y por lo pronto ahorre sus riquezas vocales, contentándose con el repertorio lírico: así llegará con mayor seguridad al apogeo de su carrera.

Otra consecuencia de la impaciencia es creer que basta un principio de técnica y de arte cuando se tiene una hermosa voz: los aplausos son embriagadores, y la tentación de quedarse en géneros que inmediatamente proporcionan éxitos, es grande. Pero recuérdese que la moda es pasajera, mientras que el estilo permanece. Tal cantante de inmediato éxito popular obtiene contratos y entrevistas, y vende discos en forma prodigiosa; pero unos años después, nadie se acuerda de su nombre, mientras que seguimos recordando y admirando, en sus viejas grabaciones mecánicas, a verdaderos artistas muertos ya hace años; y esas viejas grabaciones no mueren, y llegan a alcanzar a la larga ventas superiores a las de los ídolos del momento. Si te quieres contentar con un relumbrón efímero, consíguete un patrocinador que te convierta en objeto de comercio, y lánzate a la publicidad que te pondrá de moda; si prefieres que las generaciones futuras te mencionen como paradigma de arte, entrégate con pasión y perseverancia al trabajo y al estudio de la música realmente valiosa.

Una última observación: si verdaderamente amas, y por lo tanto te interesa cantar perfectamente determinada obra, no te apresures a “ponerla”, déjala dormir hasta que hayas adelantado bastante en tu carrera. En otros tiempos, nadie empezaba a formar un repertorio antes de cinco o seis años de vocalizaciones, pero la impaciencia actual ya no consiente ese camino lento y seguro, de modo que resulta inevitable que las primeras obras que se ponen, se pongan mal, por deficiencia de técnica. Y una vez mal aprendida una obra, no habrá adelanto técnico que supere satisfactoriamente el mal: nunca se cantará bien y confiadamente ese trozo, pues cada vez que se aborde resucitarán los defectos con que se aprendió, aunque



tales defectos no se presenten ya en otras melodías. Un ejemplo ilustre puede darnos en qué pensar: Enrico Caruso nunca tuvo plena confianza en el si bemol de la "Canción de la Flor" de la ópera Carmen, una de las primeras que interpretó, y cuyo agudo, allá en sus principios, le supuso grave escollo; cada vez que la cantaba, con ser ya el primer tenor del mundo, sufría al acercarse tal nota, que nunca emitió con toda comodidad, según cuentan sus memorias.

(1) **Auténticamente**, conviene subrayar, porque en este campo se cometen día a día tremendas falsificaciones. Hay, por ejemplo, canciones "rancheras" que en los únicos "ranchos" en que se cantan son los palenques de gallos y los estudios de grabación o de radiodifusión.

(2) Esa clasificación, producto de la publicidad irresponsable, es uno de los más curiosos contrasentidos de la técnica de canto: ¿cómo puede tener nadie **todos** los timbres vocales al mismo tiempo? Una cosa es que una extensión extraordinaria de la voz permita intentar cualquier agudo o cualquier grave, y otra, muy distinta, que un timbre ligero pueda sonar apasionado e intenso en la región grave, o que una voz plena de squillo llegue al agudo con colores angelicales. Tan absurdo como pretender que un cantante masculino sea simultáneamente bajo, barítono y tenor, es pretender que haya tenores o sopranos "absolutos".

## CONCLUSIÓN

Hemos concluído nuestros apuntes sobre el uso del principal medio de comunicación que tiene el actor con su público: su voz. Pero, aún cuando hubiéramos dominado al máximo todos los capítulos del curso, no hemos terminado nuestra educación de la voz. Los recursos innumerables de nuestro órgano vocal sólo se revelan a lo largo del tiempo, y mediante un inacabable estudio de todos los momentos y de todas las circunstancias. A este respecto, como por lo demás respecto de todos los aspectos del arte teatral, cabe recordar la frase del eminente barítono de ópera Riccardo Stracciari, cuando en la cúspide de su fama mundial fue interrogado por un periodista: ¿Cuánto tiempo estudió usted? y él respondió: Yo todavía estoy estudiando.

Si realmente tenemos amor a la carrera —ingrata pero esplendorosa— que hemos elegido, que esa sea nuestra divisa y nuestra realidad. Cada meta alcanzada será un escalón para elevarnos aún más en nuestro poder interpretativo y de comunicación.

Y no olvidemos tampoco que el teatro es un arma poderosísima para el moldeo de las personas y de las sociedades: que nunca utilicemos los dones, grandes o pequeños, que Dios nos ha dado, para disminuir a nuestros hermanos, sino para llevarlos cada vez más a su perfección humana, social y trascendental.

**GUIA DE  
PRONUNCIACION  
EN IDIOMAS  
EXTRANJEROS PARA  
CONDUCTORES,  
LOCUTORES,  
REPORTEROS Y  
COMENTARISTAS DE  
TELEVISA RADIO**

# INTRODUCCIÓN

La presente es una guía de normas muy generales para pronunciar lo más correctamente posible en idiomas extranjeros que nos vemos precisados a usar en nuestras transmisiones, principalmente cuando se trata de nombres propios, apellidos y nombres de ciudades o poblaciones.

En ningún caso debemos tomar estas indicaciones como normas definitivas y únicas, ya que sólo se trata de una ayuda para el trabajo diario.

Encontrarán ustedes, sobre todo en los ejemplos, mezcladas letras mayúsculas y minúsculas. El uso de la minúscula es para indicar sonidos suaves.

En el caso de combinaciones de letras o formas de pronunciación no contempladas en esta guía, les suplicamos consultar directamente a la Dirección de Desarrollo Cultural de Televisa Radio, responsable de esta guía de pronunciación.

Teléfonos: 521-23-12 y 585-64-77 ext. 124

**ALEMAN**

El idioma alemán esta emparentado con el inglés y algunos otros idiomas centroeuropeos, pero su gramática es más complicada y la pronunciación no es fácil. Se hablan en el país muchos dialectos, pero todos mantienen las mismas reglas generales.

- \* La G se pronuncia como letra suave, aunque vaya antes de las vocales e, i. Ejemplo: GELSENKIRCHEN (Iglesia de Gelsen) se pronuncia GUELSENKÍRJEN.
- \* La H se pronuncia como una J muy suave, casi soplada. Ejemplos: HERR (señor) y HEIL (salvación) se pronuncian jER y jAIL.
- \* La H antes de consonante únicamente, es muda, como en español.
- \* La J se pronuncia como Y. Ejemplo: JUNG (joven) se pronuncia YUNG.
- \* La Ñ no existe en alemán.
- \* La V se pronuncia como F.
- \* La W se pronuncia como V.
- \* La Z se pronuncia como TS.

**LETRAS DOBLES - VOCALES**

- \* AE (que también puede escribirse Ä) se pronuncia como E.
- \* AU se pronuncia igual que en español, pero si la a tiene diéresis, ÄU, se pronuncia OI. Ejemplos: BAUM (árbol) se pronuncia BAUM, pero su plural BÄUME (árboles) se pronuncia BÖIME; FRAU (Señora) se pronuncia FRAU, pero FRÄULEIN (señorita) se pronuncia FROILAIN.

- \* EI se pronuncia AI. Ejemplo: WEIMAR (población importante) se pronuncia VAIMAR.
- \* EU se pronuncia OI. Ejemplo : HEUTE (hoy) se pronuncia jOITE.
- \* IE se pronuncia I. Ejemplo: VIEL (mucho) se pronuncia FIL.
- \* OE (que también puede escribirse Ö) se pronuncia como E cerrada. Ejemplo: GÖTHE o GOETHE se pronuncia GUÉTE.
- \* UE (que también puede escribirse Ü) se pronuncia entre I y U, predominando esta última. Ejemplo: MÜLLER o MUELLER (famoso futbolista alemán) se pronuncia MiÜLER.

La vocal al final de la palabra SIEMPRE suena. Todas las combinaciones de vocales no contempladas aquí suenan tal como se escriben, como si fuera español.

### LETRAS DOBLES - CONSONANTES

- \* La CH suena como J. Ejemplo: ICH (yo) se pronuncia Ij.
- \* La LL suena como L.
- \* NN, SS, TT, y algunas otras, suenan simplemente como consonante fuerte.

## FRANCES

El francés es una lengua romance. Se les llama “lenguas romances” a las que proceden del latín.

## VOCALES

- \* La E, cuando va seguida por t, esta última letra no suena. Ejemplo: ET (y) se pronuncia E.
- \* La U suena entre l y U, predominando esta última: Ejemplo: LUTE (laúd) se pronuncia LiUT.
- \* La U seguida de n suena como A. Ejemplo: UN (uno) se pronuncia AN.

## VOCALES DOBLES

- \* AI se pronuncia como E. Ejemplo: FRANCAIS (francés) se pronuncia FRANCÉ.
- \* AU se pronuncia como O. Ejemplo: EAU (agua) se pronuncia O. Estas tres vocales juntas, EAU, se pronuncian siempre como O. Ejemplo: ROUSSEAU (famoso literato francés) se pronuncia RUSÓ.
- \* EU se pronuncia entre E y U, predominando la E, con pronunciación cerrada y gutural. Ejemplo: LIEU (lugar) se pronuncia LIÉu.
- \* OI se pronuncia OA. Ejemplo: BOIS (bosque) se pronuncia BOA.
- \* OU suena como U española.
- \* UE suena como UI, predominando la I.

**CONSONANTES**

- \* La B y la V deben pronunciarse marcadamente como B labial y como V labiodental.
- \* La C suena como en español (K), salvo en los casos en que va acompañada de a. CA seguida de consonante suena KA, como en CARTIER, que se pronuncia KARTIÉ. Cuando CA no va seguida por otra consonante suena como S. Ejemplo: CA (pues) se pronuncia SA.
- \* La G seguida de las vocales a, o, u, suena GA, GO y GU, igual que en español. Cuando va seguida de las vocales e, i, se pronuncia como Y.
- \* La H es muda como en español.
- \* La J suena como Y.
- \* La K, la Ñ y la W no existen en francés.
- \* La X a mitad de palabra se pronuncia como S. Ejemplo: DIXIEME (décimo) se pronuncia DISIÉM.

**CONSONANTES DOBLES**

- \* CH se pronuncia como SH. Ejemplo: CHANT (canto) se dice SHAN.
- \* GN se pronuncia como Ñ.
- \* LL se pronuncia siempre como Y.
- \* PH se pronuncia F. Ejemplo: PHYSIQUE (física o físico) se pronuncia FISÍK.



## **Q SEGUIDA DE VOCALES**

- \* QUA no suena la u, se pronuncia KA. Ejemplo: QUARTIER (barrio) se pronuncia KARTIÉ.

## **PARA FINAL DE PALABRA**

- \* Las consonantes al final de palabra no suenan, con excepción de la N.
- \* Las vocales a final de palabra se pronuncian siempre, con excepción de la E, que no suena a menos que esté acentuada.

## INGLES

El idioma inglés se remonta hacia mediados del siglo V de nuestra era, y pertenece a la rama teutónica de la gran familia de lenguas indoeuropeas.

## VOCALES

Con excepción de la E, las otras cuatro vocales tienen dos sonidos principales. Cuando van a mitad de palabra, si están entre consonantes, se pronuncian como en español; si van seguidas de una consonante y la letra e se pronuncian como diptongo. Ejemplos:

- a) ASK (preguntar) se pronuncia ASK; BLAME (culpar) se pronuncia BLEIM.
- i) CONSIST (consistir) se pronuncia KONSÍST; TIME (hora) se pronuncia TAIM.
- o) LOSS (pérdida) se pronuncia LOS; NOTE (nota) se pronuncia NOUT.
- u) PULL (jalar) se pronuncia PUL; CURE (curar) se pronuncia KIUR.
- \* La E final generalmente no se pronuncia.
- \* Cuando la l va seguida de las consonantes gn y gh su pronunciación es también como diptongo Al. Ejemplos: CONSIGN (consignar) y TIGHT (apretado) se pronuncian KONSÁIN y TAIT.
- \* La U tiene también un sonido entre OA, predominando esta última en una pronunciación muy breve, principalmente a principio de palabra, como en UGLY (feo) que se pronuncia áGLI.
- \* También tiene la U una pronunciación entre OE, predominando esta última, como en CURL (rizo), que se pronuncia KeRL.

**CONSONANTES**

- \* La B y la V deben pronunciarse marcadamente como B labial y como V labiodental.
- \* La C suena como S cuando va seguida de e, i, y, y como K cuando va seguida de cualquier otra letra. Ejemplo: CYCLE (ciclo) se pronuncia SAIKL.
- \* La G suena como Y suave siempre que va seguida de e, y, y en ocasiones cuando va seguida de i. Con las otras letras suena como G. Ejemplo: GIGANTIC (gigantesco) se pronuncia YAIGÁNTIK.
- \* La H suena como J suave. Ejemplo: HAND (mano) se dice jAND.
- \* La H, cuando va después de w, se incorpora al sonido de esta letra. Ejemplo: WHAT (qué) se pronuncia UAT.
- \* La J suena como Y fuerte. Ejemplo: JUST (justo) se pronuncia YaST.
- \* La Ñ no existe en inglés.
- \* La W se pronuncia como U. Ejemplo: WATER (agua) se pronuncia UATER.
- \* La X suena como KS. Ejemplo: MEXICO se pronuncia MEKSICOU.
- \* La Y se pronuncia como Y muy suave, casi como I. Ejemplo: YOU (tú) se pronuncia yU.
- \* La Z suena como una S con vibración.

**LETRAS DOBLES - VOCALES**

- \* AE se pronuncia I. Ejemplo: CAESAR (César) se pronuncia SÍSAR.

- \* AI se pronuncia EI. Ejemplo: MAIN (principal) se dice MEIN.
- \* AU se pronuncia como O cerrada. Ejemplo: AUSTRIAN (austríaco) se pronuncia ÓSTRIAN.
- \* EA se pronuncia generalmente como I, aunque en ocasiones suena como E. Ejemplos: EARL (conde) se pronuncia ERL, o EARN (ganar) se pronuncia ERN.
- \* EE se pronuncia I larga. Ejemplo: EEL (anguila) se dice IL.
- \* En EI se pronuncian ambas letras a principio de palabra, como EIGHT (ocho) se dice EIT, o como I cuando van en medio, como CEILING (techo) se pronuncia SILING.
- \* En EO suenan ambas letras, pronunciándose la E como I abierta o como E muy cerrada. Ejemplo: GEOGRAPHY (geografía) se pronuncia YiOGRAFI. En algunos casos muy contados EO se pronuncia como I, por ejemplo, PEOPLE (gente) se pronuncia PIPL.
- \* EU se pronuncia como IU, siendo la I suave. Ejemplo: EUROVISION se pronuncia iUROVISHON.
- \* IA, combinación poco frecuente, se pronuncia como AIA. Ejemplo: TRIANGLE (triángulo) se pronuncia TRAIÁNGL.
- \* IE se pronuncia generalmente como I cuando va a mitad de palabra, como en CHIEF (jefe), que se pronuncia CHIF, o como AI a final de palabra, como en DIE (morir), que se dice DAI.
- \* IO puede pronunciarse como AIO, como en BIOGRAPHY (biografía), que se pronuncia BAIÓGRAFI, o igual que en español, como en VIOLA (instrumento musical), que se pronuncia VIOLA.
- \* IU, combinación poco frecuente, se pronuncia como AIO. Ejemplo: DIURNAL (diurno) se pronuncia DAIÓRNAL.

- \* OA se pronuncia como O. Ejemplo: BOARD (abordar, tabla) se pronuncia BORD.
- \* OE se pronuncia como I. Ejemplo: OECUMENICAL (ecuménico) se pronuncia IKIUMÉNIKL.
- \* En OI suenan ambas letras, como en español. Ejemplo: OIL (aceite) se pronuncia OIL.
- \* OO normalmente se pronuncia como U, aunque existen excepciones, las más conocidas DOOR (puerta) y FLOOR (piso), que se pronuncian DOR y FLOR.
- \* OU suena como AU. Ejemplo: OUT (fuera) se pronuncia AUT.
- \* En UA suenan ambas vocales, como en español. Ejemplo: QUACK (charlatán) se pronuncia KUAK.
- \* UE se pronuncia como si fuera español. Ejemplo: QUESTION (pregunta) se pronuncia KUÉSTION.
- \* UI suena igual que en español. Ejemplo: QUICK (rápido) se pronuncia KUIK.
- \* UO suena como UOU. Ejemplo: QUOTE (citar) se pronuncia KUÓUT.
- \* La combinación UU no existe.

## TRIPLE VOCAL

Tiene una serie de reglas muy complicadas que no ponemos aquí pues es difícil que se encuentre esta combinación en nombres propios o apellidos.

## CONSONANTES DOBLES

Nos encontramos en el mismo caso de las vocales triples, con la siguiente excepción:

- \* La combinación GH es muda cuando va antes de T. Ejemplo: BRIGHTON (población de Inglaterra) se pronuncia BRÁITON.

**ESTAS INDICACIONES DE PRONUNCIACION SON MUY GENERALES, PUES EL INGLES ES UN IDIOMA LLENO DE ACCIDENTES DIFICILES DE ENUMERAR AQUI.**

## ITALIANO

El italiano es también una lengua romance, y aunque las primeras manifestaciones de los dialectos vernáculos italianos pueden remontarse al siglo IX, la literatura italiana propiamente dicha sólo comienza en el siglo XIII.

## VOCALES

Todas suenan igual que en español.

## CONSONANTES

- \* La C suena como en español con las vocales a, o, u. Con las vocales e, i, suena como CH. Ejemplo: DOLCI (dulces) se pronuncia DÓLCHI.
- \* La G suena como en español si va seguida de las vocales a, o, u; como Y si va seguida de las vocales e, i. Ejemplo: GITANO (gitano) se pronuncia YITÁNO.
- \* La H es muda como en español.
- \* La J no existe en italiano, ni el sonido equivalente.
- \* La Ñ no existe en italiano.
- \* La Q suena como K aunque vaya seguida de u ó i, en cuyo caso suenan todas las letras. Ejemplo: SQUILLAN (suenan) se pronuncia SKUÍLAN.
- \* La W no existe en italiano.
- \* La Z suena como SS.

## CONSONANTES DOBLES

- \* CC suena como CH. Ejemplos: UCCIDI (matar), PUCCINI (famoso compositor) se pronuncian UCHÍDI y PUCHÍNI.

- \* Cuando CC va seguida de las vocales a, o, suena como K. Ejemplo: BOCCA (boca) se pronuncia BÓKA.
- \* CCH se pronuncia como K cuando va seguida de e, i. Por ejemplo: OCCHI (ojos) se pronuncia ÓKI.
- \* CH suena como K. Ejemplo: CHINA (China) se pronuncia KINA.
- \* DD suena como D fuerte, dándole todo su valor a ambas letras, o como una T suave. Ejemplo: ADDIO (adiós) se pronuncia AtÍO.
- \* GG seguida de e, i, suena como Y. Ejemplo: REGGENDO (guiando) se pronuncia REYÉNDO, como Y argentina.
- \* GH suena como G seguida de u en español y antes de vocal. Ejemplo: LAGHETTO (laguito) se pronuncia LAGUÉTTO.
- \* GL suena como L fuerte. Ejemplo: VOGLIO (quiero) se dice VÓLIO.
- \* GM suena como M fuerte o MM. Ejemplo: ENIGMI (enigma) se pronuncia ENÍMMI.
- \* GN suena como Ñ. Ejemplo: MENZOGNA (mentira) se dice MENSSONA.
- \* GU seguida de vocal, suenan las dos vocales. Ejemplo: SANGUE (sangre) se pronuncia SÁNGÜE.
- \* LL suena como L.
- \* MM suenan ambas consonantes.
- \* NN suenan ambas consonantes.
- \* PP suenan las dos consonantes, como en GIUSEPPE (José), que se pronuncia YIUSÉPPE.



- \* SC suena como SH. Ejemplo: MARESCIALLO (mariscal) se pronuncia MARESHÁLO.
- \* SS suenan las dos consonantes.
- \* TT suenan las dos consonantes.
- \* ZZ suena TS. Ejemplo: RAZZA (raza) se pronuncia RÁTSA.

Como regla general, los plurales femeninos terminan en E y los plurales masculinos en I. Ejemplos: MALEDETTA (maldita), MALEDETTE (malditas); MALEDETTO (maldito), MALEDETTI (malditos).

## OTROS IDIOMAS

Respecto a los idiomas asiáticos (japonés, chino), y al ruso, tienen sus propios signos de escritura, ideogramas más que alfabeto en japonés y chino, y alfabeto cirílico en ruso, muy distintos del alfabeto arábigo utilizado por nosotros.

Estos idiomas deben escribirse en español fonéticamente, sin tener porque usar ortografía inglesa o francesa. Por ejemplo, CHAIKOVSKY suena así en ruso, y así debemos escribirlo en español, ya que, repetimos, escribimos según su sonido fonético. No tenemos por qué utilizar ortografías extranjeras, como la inglesa por ejemplo, lengua en que escriben TCHAIKOVSKY.



---

**CÓMO EDUCAR LA VOZ HABLADA  
Y CANTADA.** Octava edición, quedó  
totalmente impreso y encuadernado el  
23 de septiembre de 1994. La labor se  
realizó en los talleres del Centro  
Cultural EDAMEX, Heriberto Frías  
1104, Col. del Valle, México 03100. Se  
hicieron 3,000 ejemplares.

---

# EDUCAR SU VOZ PARA EL ÉXITO

**Haga de ella un instrumento de belleza, un motivo de admiración, un medio de atracción y aumente sus cualidades personales y la seguridad en sí mismo.**

¿No ha sentido muchas veces que cuando usted dice algo, esto no expresa cabalmente lo que desea?

Ante algún compromiso —personal o de trabajo— ¿no ha pensado que podía haber causado una mejor impresión, o ser más convincente, y se ha frustrado por ello?

Con este libro usted poseerá el secreto del éxito de cientos de políticos, comentaristas, artistas y cantantes de fama internacional.

Logrará mayor seguridad en sí mismo, ya que la educación de su voz le aportará una personalidad de triunfador.

**Este método le permitirá lograr la más cautivante de las seducciones: el sonido de su voz.**



**CLAUDIO LENK**

Entrevistador y comentarista de radio y televisión. Actor productor y director radiofónico. Director escénico de ópera y zarzuela en México y en el extranjero. Colaborador de los principales diarios del país. Catedrático en la Universidad Iberoamericana. Autor de guiones para radio y televisión.



**CRISTIÁN CABALLERO (1912-1986)**

Actor, cantante de ópera y director de orquesta. Comentarista musical en las principales estaciones de radio y televisión de México. Director y productor de teatro y de escuchadísimos programas. Catedrático en la Universidad Iberoamericana, en la Escuela Normal Superior F.E.P. y en el Conservatorio Nacional de Música. Es autor del libro "Introducción a la Música" (EDAMEX, 1984), y autor también de numerosas obras de teatro y guiones para radio y televisión.



Portada: Plácido Domingo en "Tannhäuser", y Lolita Ayala, comentarista de Televisa. Agradecemos a ambos el habernos permitido usar sus fotos.

ISBN - 968-409-329-8

**LOS LIBROS HACEN**  
HERIBERTO FRÍAS 1104



**LIBRES A LOS HOMBRES**  
MÉXICO, D.F. 03100