



El **canto** de la palabra:
Una iniciación
al estudio de la **prosodia**


Elsa Mora Gallardo
Rosa Amelia Asuaje

El **canto** de la palabra: Una iniciación al estudio de la **prosodia**

Elsa Mora Gallardo
Rosa Amelia Asuaje

*[Porque] “...en la música, sea instrumental o vocal, las palabras
están subordinadas al canto, no el canto a las palabras.”*

***Dionisio de Halicarnaso.**
Sobre el orden de las palabras (XI).*



El **canto** de la palabra:
Una iniciación al estudio de la **prosodia**

Primera edición, 2009

© Universidad de Los Andes
Centro de Investigación y Atención Lingüística (CIAL)
Grupo de Investigación en Ciencias Fonéticas (GICIFO)
Elsa Mora Gallardo/ Rosa Amelia Asuaje

Edición:

Centro de Investigación y Atención Lingüística (CIAL)

Grupo de Investigación en Ciencias Fonéticas (GICIFO)

Universidad de Los Andes. Facultad de Humanidades y Educación. Complejo La Liria. Edificio
D. Piso 2. Teléfono 0274-2401784. Mérida – Venezuela.

Diseño digital y portada:

Miguel Rodríguez

Imagen de portada:

El Canto de la Sirena

Anibal León (2007)

Impresión:

Gráficas El Portatítulo C.A.

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY

Depósito Legal: LF2372009400305

ISBN: 978-980-11-1227-3

Prohibida la reproducción total o parcial de esta
obra sin la autorización escrita de los autores o editores.

* Esta obra ha sido cofinanciada por la Comisión de
Desarrollo del Pregrado. (CODEPRE)

Impreso en Venezuela

Printed in Venezuela

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
Autoridades Universitarias

- *Rector*
Mario Bonucci Rossini
- *Vicerrectora Académica*
Patricia Rosenzweig
- *Vicerrector Administrativo*
Manuel Aranguren Rincón
- *Secretario*
José María Andérez

PUBLICACIONES
VICERRECTORADO
ACADÉMICO

- *Dirección editorial*
Patricia Rosenzweig
- *Coordinación editorial*
Víctor García
- *Coordinación del Consejo editorial*
Roberto Donoso
- *Consejo editorial*
Rosa Amelia Asuaje
Pedro Rivas
Rosalba Linares
Carlos Baptista
Tomasz Suárez Litvin
Ricardo Rafael Contreras
- *Producción editorial*
Yelliza García A.
- *Producción libro electrónico*
Miguel Rodríguez

Primera edición digital 2011

Hecho el depósito de ley

Universidad de Los Andes
Av. 3 Independencia
Edificio Central del Rectorado
Mérida, Venezuela
publicacionesva@ula.ve
publicacionesva@gmail.com
www2.ula.ve/publicacionesacademico

Los trabajos publicados en esta Colección han sido rigurosamente seleccionados y arbitrados por especialistas en las diferentes disciplinas

*A nuerstros hijos,
Andrés, Patricia. Alejandro y Zoe*

“lo mismo que los objetos de [una] casa, los libros escritos en colaboración tienen de por sí una cierta extrañeza. El gesto mismo de la colaboración implica una renuncia a la subjetividad exclusiva a la que parece obedecer la decisión de escribir. El resultado es un objeto; o tiene la extrañeza fascinante de un objeto...”

César Aira
Fragmentos de un diario en los Alpes

PRÓLOGO

Hace una treintena de años el gran fonetista sueco Bertil Malmberg enfatizaba sobre lo difícil que era analizar los fenómenos prosódicos de cualquier lengua debido tanto a la naturaleza misma de los hechos suprasegmentales como a la conjunción de distintos factores que cointervienen en su realización. Agregaba que muchos de los contenidos manifestados por las variaciones prosódicas eran muy difíciles de aislar y aprehender. Y por si todo ello fuera poco, la entonación propiamente lingüística, la que comporta un valor sintáctico-semántico, se encontraba a menudo combinada con hechos de entonación de carácter emocional o enfático. Y concluía el gran maestro de la fonética que los aparatos existentes en los laboratorios de la época no ayudaban mucho en la solución de tan complejo problema porque registraban todo en bloque*.

El panorama no era, por tanto, alentador. Los especialistas se sentían impotentes para poder desmenuzar todo lo que en la actuación lingüística resultaba, paradójicamente, tan obvio, tan sencillo, tan evidente. ¿Cómo es posible –se decían– que sea tan difícil de analizar en un laboratorio de fonética lo que el bebé de pocos meses es capaz de captar y reproducir? En efecto, la psicolingüística ya había confirmado científicamente lo que la experiencia cotidiana nos había enseñado: que todo niño, indistintamente de la que habría de ser su lengua materna, reacciona ante la señal prosódica mucho antes de hacerlo ante la señal verbal; entiende la significación de una determinada entonación aunque le sea imposible comprender la semántica de los elementos morfoléxicos. ¿Por qué era tan fácil “la práctica” de la prosodia y tan difícil su análisis científico?

Pero habrían de venir tiempos mejores. Los avances de la tecnología, particularmente en el área de las telecomunicaciones, habrían de ir despejando las incógnitas y desvelando poco a poco “los misterios” (y no es exagerado el término aquí empleado) de la prosodia. La síntesis de voz fue esencial en los avances al permitir aislar los distintos niveles. Y hoy por hoy, gracias al esfuerzo conjunto de fonetistas, fonólogos, ingenieros de distintas ramas e informáticos, la prosodia ya puede ser analizada de manera más precisa, los datos que proporcionan los programas especializados son

*.- Ver Bertil Malmberg, 1974. *Manuel de phonétique générale*. Paris: Picard, p. 202.

confiables y poco a poco se han ido expandiendo, como mancha de aceite, grupos de investigadores cuyo objetivo es describir, analizar y explicar los hechos prosódicos de las diversas variedades de lenguas del mundo. Han quedado, pues, atrás aquellas descripciones prosódicas, incompletas por lo demás, basadas fundamentalmente en el buen oído del investigador.

En el medio venezolano ha sido pionera de los estudios prosódicos de carácter experimental la Dra. Elsa Mora. Su larga y dedicada aplicación a profundizar sus conocimientos teóricos y metodológicos en esta área, sus innumerables trabajos de investigación presentados en importantísimos foros internacionales y publicados en revistas especializadas de igual tenor, la han llevado a ser una voz autorizada en el mundo en lo que concierne a la prosodia de la lengua española. Fruto de esa trayectoria es el texto que hoy presento con gozo y orgullo. Con gozo, porque de ahora en adelante ya tienen los estudiantes de fonética y fonología un manual que los inicie, de manera seria pero amena a la vez, en el arduo y no poco árido terreno de la prosodia; con orgullo, porque Elsa Mora fue mi alumna, tanto en sus años de la Licenciatura en Letras como de la Maestría en Lingüística de la Universidad de Los Andes, la primera de todos mis estudiantes que se enamoró de la materia que yo dictaba, ella fue mi primer relevo, y hoy debo afirmar que, como buena discípula, superó al maestro y ha venido formando generaciones de fonetistas que han hecho de esta disciplina una de las áreas más fuertes de la investigación lingüística en Venezuela. Junto a ella, Rosa Amelia Asuaje, lingüista formada en fonética y lenguas clásicas; ambas autoras, en tándem, nos llevan de la mano para adentrarnos en esas cuestiones de melodía, tiempo, ritmo, acentos, etc. con las que los hablantes “envolvemos” nuestras frases.

Cada capítulo está escrito de manera sencilla, comprensible, con muchos ejemplos e ilustraciones que clarifican y hacen ver de modo nítido lo que allí se explica, y todos salpimentados con cuestiones reales de nuestro interactuar lingüístico que tienen que ver con lo prosódico. Y como la historia siempre tiene algo que decirnos, particularmente la historia de las palabras y de las ideas, las autoras nos cuentan de dónde vienen los metatérminos y qué entendían los antiguos al hablar de ‘prosodia’ o de ‘acento’, por ejemplo.

El capítulo IV merece especial mención por ser el más técnico, lo que equivale probablemente a decir el más duro; en él se exponen los principales modelos teóricos sobre entonación propuestos por especialistas de diversas escuelas y tendencias. Pero es forzoso reconocer que las autoras los han presentado de manera absolutamente inteligible en una síntesis un poco apretada pero suficiente como para permitirle al lector ir luego, por sus propios pasos, en busca de mayores precisiones y más abundante información. Todo un logro pedagógico este capítulo, por lo demás fundamental.

Estoy seguro de que este libro tendrá un éxito académico solo equiparable al inmenso deseo de muchos lingüistas de que saliera pronto a la luz pública. Con *El canto de la palabra* Mora y Asuaje vienen a llenar un vacío en la bibliografía lingüística venezolana.

Enrique Obediente

Departamento de Lingüística

Universidad de Los Andes

Mérida, mayo 2008

PRESENTACIÓN

El libro que hoy presentamos y el cual se llevó una parcela importante de nuestro tiempo y de nuestras reflexiones comunes -a veces circulares y siempre continuas- fue concebido y diseñado para nuestros estudiantes, aquellos a los que a lo largo de sus estudios deberán cursar, al menos, dos cursos de fonética y fonología y cuyo texto idóneo ha sido el libro de Enrique Obediente: *Fonética y Fonología*, texto reservado fundamentalmente al aspecto segmental de los sonidos del lenguaje. Nuestro propósito al escribir este libro sobre prosodia estuvo centrado en complementar los estudios de fonética y fonología, haciendo especial hincapié en el estudio y análisis detallado de aquellos elementos que se superponen a los segmentos y que conocemos como elementos suprasegmentales o prosódicos.

De allí que este libro pretenda, en primer lugar, brindar a nuestros estudiantes una información general del significado de la prosodia como disciplina lingüística, sus elementos constitutivos, el estudio de este 'matiz especial' que caracteriza a las lenguas y cómo ésta se encuentra en correlación con otros elementos de la lengua.

Es importante destacar el hecho de que por ser este texto una iniciación al estudio de la prosodia, el mismo será de gran utilidad para todo investigador que desee iniciarse en este campo de estudio. Por la misma razón de lo anteriormente expuesto, hemos procurado acompañar la información referencial junto al mayor número posible de ejemplos que faciliten la comprensión de todo aquello que referimos teóricamente.

Para finalizar, ponderamos con gran orgullo el hecho de que este libro esté escrito a dos manos, aunque es justo acotar que muchos ojos y varias manos han intervenido en este singular y satisfactorio proyecto académico, pues algunos de nuestros estudiantes de maestría y doctorado intervinieron en las ideas plasmadas en los manuscritos iniciales, realizando aportes inestimables que, gustosamente, decidimos integrar a la versión final que hoy presentamos.

Que sean, pues, estas líneas que hoy les brindamos, un aporte esencial para nuestros estudiantes de pregrado y postgrado, y, que a partir de lo referido en estas páginas, surjan nuevas ideas y proyectos de investigación en torno a este fascinante campo de estudio que, sin lugar a dudas, es la prosodia de las lenguas: ese tono y ese ritmo que convierten en canto nuestras palabras.

INTRODUCCIÓN

Tal como fue referido en la presentación de este libro, las páginas siguientes estarán dedicadas al estudio de la prosodia, esa característica que hace de nuestra voz nuestro canto, incidiendo sobre los elementos segmentales de los sonidos del lenguaje y superponiéndose a ellos con la finalidad de complementar su sentido.

La estructura de este texto está conformada por cuatro capítulos, todos ellos parten de la explicación de la etimología y origen del rasgo prosódico que se desarrolla a lo largo de cada capítulo. El primero de ellos, a manera de introducción, trata sobre la prosodia, sus orígenes como disciplina de estudio en la antigüedad griega y romana, sus elementos constitutivos y su realización en parámetros físicos concretos; el segundo capítulo se concentra en el acento, sus orígenes como rasgo prosódico, su configuración física, su estatus lingüístico y su tipología; a continuación tratamos el aspecto relativo al ritmo, su etimología e importancia como rasgo prosódico en la configuración de las diferentes lenguas; el cuarto capítulo versa sobre la entonación, sus orígenes como aspecto prosódico, su relevancia en el sentido de la información que transmitimos y la exposición de los principales modelos teóricos propuestos sobre la entonación y su incidencia sobre la estructuración de las lenguas; finalmente, concebimos un último capítulo que hemos denominado “Además...” Allí resumimos un conjunto de aspectos no tratados en los capítulos anteriores, que, no por ello dejan de ser igualmente importantes en la conformación de la prosodia, especialmente en función de la relación de ésta con otros elementos de la lengua o de carácter extralingüístico.

Consideramos que la complejidad del dominio de estudio de la prosodia reside en el hecho de la naturaleza misma de su objeto de análisis, así como en las múltiples relaciones que entreteje ésta con la lingüística en general y sus diferentes áreas como la sintaxis, la semántica, la pragmática o la semiótica, lo cual nos lleva a dudar, muchas veces, sobre qué unidades de análisis debemos tomar en cuenta para el estudio de los aspectos físicos que identifican la característica prosódica. Adicionalmente creemos que a esta complejidad se suma el hecho de que el sistema prosódico está ligado a procesos cognitivos generales, representando lo más general y lo más específico de la lengua.

Modestamente intentaremos despejar el camino para que todas estas interrogantes se organicen de manera más sistemática facilitando su estudio y sus principales linderos. Nuestro objetivo esencial al elaborar este 'corpus de notas teóricas y prácticas' reside en acercar al lector al estudio de la prosodia de la manera más organizada posible.

Para finalizar esta breve introducción, consideramos importante precisar que este texto no contempla el dominio de la versificación y de la métrica, aspectos de gran relevancia en el estudio de la prosodia, pero que constituyen fundamentos de otro rango no contemplados en los objetivos iniciales de este libro. Dejemos, entonces, este destacado asunto para un segundo libro y concentrémonos en decodificar en las líneas que siguen, con lupa de investigador y alma de docente, el sentido y las múltiples implicaciones que la palabra prosodia posee en el campo de la lingüística.

La Prosodia

Musicalidad de los sonidos del habla

1. 1. La prosodia y sus orígenes

El término prosodia proviene del griego **prosôidia** (**pros%dia**) que combina **pros** (**proj**) preposición que indica en dirección *hacia* y **ôidê** (**%llh**) *canto*. Es decir, “hacia el canto” o “canto acorde con”, significado exacto que en latín tendrá la palabra *accentus*, de *ad cantus*: “hacia o tendiente al canto”, de allí la palabra “acento” en español. Las primeras alusiones sobre el término prosodia en griego antiguo nos remiten a la *República* de Platón (III.v 399 y ss). En este pasaje, Sócrates junto a otros interlocutores diserta sobre los diferentes modos musicales y la utilización de un buen ritmo y modulación por parte de quien narra una historia. Platón, a través de la intervención de Sócrates, expresa lo que él considera inherente al concepto de prosodia; la define asociada con variaciones en el tono de la voz, estableciendo una preclara analogía entre el habla y la música, sobre todo en lo concerniente a las escalas y los tonos. Para el filósofo, la prosodia (**pros%dia**) –definida como canto– y la voz (**fqoggoj**) –definida como voz o sonido articulado– no sólo eran análogos, sino que se complementaban en la emisión de un mensaje. Asumía el filósofo, además, que los diferentes modos musicales o **prosôidiai** (**pros%diai**) imitaban las diferentes maneras de hablar o **fthóngoi** (**fqoggoi**) de un individuo y que ello determinaba igualmente, el rol del hablante en un contexto social determinado.

Es importante señalar que en la antigua Grecia, la prosodia estaba supeditada a la gramática normativa de la lengua y formaba parte de ella. El código normativo al cual pertenecía la prosodia era llamado **prosôidiaké téjne** (**pros%diakh%texnh**) y consistía en el estudio de los acentos o **tónoi** (**tohoi**), de los espíritus o **pnémata** (**pneumata**) y de las cantidades o **jrónoi** (**xrohoi**), lo que hoy en día se materializa en el estudio de la acentuación, de la ortografía de las palabras y de las cantidades de las sílabas.

1.2. La prosodia en el día a día

Conocer una lengua no sólo consiste en concatenar sonidos o estructuras morfológicas y sintácticas coherentemente, también implica reconocer la musicalidad que la caracteriza y que la asemeja o diferencia de otras lenguas o dialectos. Dentro del campo de los estudios lingüísticos, la prosodia es la disciplina que se encarga de describir melódica y rítmicamente los sonidos del habla: esa especie de ‘acento’ que nos permite identificar a nuestro interlocutor, si es hombre o mujer, la clase social a la cual pertenece, si pregunta algo, si está triste, o, incluso, si es extranjero. La acentuación, el ritmo y la entonación son las cualidades sonoras responsables de esa ‘música’ que escuchamos cuando alguien nos habla. Un excelente ejemplo que ilustra muy bien lo que decimos es aquella célebre obra de teatro *Pygmalion* de Bernard Shaw; en ella, el profesor Huggins gana una apuesta transformando en tres meses en dama de la alta sociedad a una joven muy pobre que se gana la vida vendiendo flores a los transeúntes. Esta transformación la realiza a través de la enseñanza de la lengua y el uso adecuado de la prosodia, elementos que constituyen un código distintivo de clase social.

Como bien lo ilustra el ejemplo anterior, hablar no consiste sólo en articular adecuadamente los sonidos, también implica asignarle a esos sonidos la melodía correspondiente para que el mensaje que emitimos sea comprendido en su intención discursiva por nuestros interlocutores. Así pues, esa música que enmarca nuestras palabras y que es producida a través de las cualidades de nuestra voz es la responsable, en gran medida, de dar el significado a los mensajes que transmitimos. Al escuchar una voz percibimos un timbre agradable o desagradable, estridente o grave y ello se debe a los rasgos prosódicos que se unen a los sonidos y cadenas de sonidos lingüísticos que articulamos al hablar. Tales rasgos constituyen los aspectos prosódicos de la lengua, y permiten expresar significados tanto lingüísticos como extralingüísticos.

Tal es el caso de expresiones como:

A- *He reñido a un hostelero.*

B- *¿Por qué?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿cómo?*

A- *Porque cuando, donde como, sirven mal, me desespero.*¹

1.- <http://www.websamba.com/gonzalopastor/chistes/calambures/antanaclasis.htm> (11-06-07)

El significado reside en el lugar del acento en las sílabas que conforman las palabras así como en la ubicación dentro de las frases de los diferentes signos ortográficos, estos últimos establecen una diferencia de entonación entre las frases que conforman tales versos.

Otra ingerencia importante de la prosodia en el texto, la observamos en el siguiente calambur, juego de palabras dentro de un enunciado que posee los mismos sonidos, pero en el que su sentido varía de acuerdo con el cambio de agrupación de tales emisiones:

Yo lo coloco y ella lo quita / yo loco, loco y ella loquita.

Si yo viera / si lloviera.

En el caso de la décima siguiente, de autor anónimo:

*Tres bellas que bellas son
me han exigido las tres
que diga de ellas
cuál es la que ama mi corazón
si obedecer es razón
digo que amo a **Caridad**
no a **Julia** cuya bondad
persona humana no tiene
no busca mi amor a **Irene**
que no es poca su beldad.*

Las posibilidades de interpretación de esta décima son bien distintas si al leerla hacemos pausas en un verso y no en otro, si expresamos una interrogación o admiración en un verso determinado en vez de pronunciar todo el texto de manera afirmativa. En la escritura, los signos de puntuación como la coma, el punto y coma, los dos puntos, los signos de interrogación, de exclamación, los paréntesis o guiones, entre otros, permiten orientar al lector sobre cómo imprimirle musicalidad al texto que oralmente reproduce, cuándo pausar para indicar la enumeración de eventos, la descripción detallada de algo, un cambio de tema o el final de la lectura.

En el caso del poema que acabamos de leer, una distribución determinada de signos de puntuación puede modificar, para quien lo lea, su sentido. Observemos entonces los diversos significados que un mismo texto puede brindar al lector:

1)

*...si obedecer es razón
digo que amo a **Caridad**,
no a **Julia** cuya bondad
persona humana no tiene,
no busca mi amor a **Irene**
que no es poca su beldad.*

2)

*...si obedecer es razón
¿digo que amo a **Caridad**?
no, ¡ a **Julia** cuya bondad
persona humana no tiene!
no busca mi amor a **Irene**
que no es poca su beldad.*

3)

*...si obedecer es razón
¿digo que amo a **Caridad**?
no, ¿ a **Julia** cuya bondad
persona humana no tiene?
no, busca mi amor a **Irene**
que no es poca su beldad.²*

En el texto 1 podemos leer que la elegida para ser amada por el poeta es Caridad. En el texto 2 leemos que es Julia, y en el texto 3 que es Irene. Ahora bien, ¿cómo es posible que un mismo texto pueda interpretarse de tres maneras diferentes? Los signos de puntuación, marcadores prosódicos, son los responsables de este importante cambio de sentido pues ellos indican al lector que debe modificar -mediante un ascenso o descenso de la entonación o cambiando la distribución de pausas en el texto- la línea prosódica de base con la intención de organizar el texto de tal o cual manera. Además de señalar la prosodia del texto escrito, semejante a la función que cumple la partitura en la ejecución de una pieza musical, los signos de puntuación

2.- Texto completo en "Anexos"

son necesarios en la preservación de la cohesión textual y en la comprensión del mensaje.

En la oralidad, esos signos de puntuación que observamos en la escritura, obviamente no se anuncian antes de cada frase pero sí se codifican prosódicamente a través de la presencia de pausas, de alargamientos o acortamientos silábicos, de cambios en la entonación o de la velocidad de habla con la finalidad de indicar que se hace una pregunta, que se expresa admiración o repudio, que se desea realzar una palabra o un enunciado, o simplemente, que se indica, a través de una pausa o de un descenso en la melodía de la voz, que puede hablar nuestro interlocutor, pues hemos culminado nuestra intervención. Como vemos, la cantidad de los fonemas y de las sílabas, los cambios en la entonación o melodía de la voz, el uso de pausas, la velocidad de habla, entre otros rasgos prosódicos, organizan semánticamente el discurso, segmentan sintácticamente el texto, señalan la intencionalidad del hablante y le imprimen un sello de identidad particular.

Desde este punto de vista, el control de los elementos expresivos del lenguaje está concentrado esencialmente en la prosodia. Un buen ejemplo que evidencia este hecho se puede apreciar en la dificultad que demuestran quienes aprenden una segunda lengua. Además de no dominar correctamente las estructuras gramaticales y el vocabulario de una lengua que recién se aprende, es inevitable que al intentar hablarla surjan dificultades en la pronunciación, en el dominio del ritmo, del tempo de habla y de la manera de entonarla. Por lo general, reconocemos a un extranjero porque percibimos en él una manera de entonar, un acento o una musicalidad distinta a la de nuestra lengua materna.

Es tan importante la prosodia en la descripción de las lenguas que si nos detenemos a analizar las estructuras morfológicas, sintácticas o léxicas de lenguas aparentemente distintas entre sí como el español y el francés, seguramente vamos a encontrar analogías entre una y otra, sin embargo, no sucede lo mismo si comparamos la manera de entonar cada una de ellas. Confrontar la prosodia de dos lenguas distintas, o incluso, la prosodia de dos dialectos o variedades de una misma lengua, es una labor en la que saltarán al oído más las diferencias que las semejanzas. Tomemos como ejemplo comparar a un mexicano con un argentino: ambos hablan una misma lengua, pueden entenderse y sostener una conversación por largo rato, a pesar de ello, la manera en que cada uno lleva al plano del habla ese código común, que es el español, no es la misma. En ambos hablantes se percibe “un acento” diferente y ello se debe a que los rasgos prosódicos que configuran estos dos dialectos se organizan de manera distinta. Es, una vez más, la prosodia responsable de tales diferencias.

Sobre estos aspectos relacionados con la musicalidad de los sonidos del habla, la ingerencia de ellos en la manifestación de emociones, en la construcción del sentido de un enunciado, en la intencionalidad del hablante, en la organización del discurso y en la construcción de la interacción, tratará este texto. Pero antes, pasemos a revisar algunas de las diversas definiciones de prosodia.

Una aproximación a lo que actualmente denominamos prosodia lo podemos leer en algunos fragmentos del libro de Torrealba (1987:15-18) en el que dos primos conversan sobre una carta que Agamenón (quien no sabe leer ni escribir) quiere dirigir a la joven que pretende y le solicita a Juancho (quien lee y escribe correctamente) que lo haga. Agamenón dicta la carta y Juancho escribe. Al finalizar la tarea:

Juancho soltó una carcajada.

- *¿De qué te ríes?*

- No creí nunca que siendo tú un campesino montaraz tuvieras tanta totuma para hacer una carta como ésta. Ya está terminada la carta; no sé cómo tú, sin educación cívica, puedes dictar una carta con un lenguaje florido y tanta prosodia; he notado que el campesino sabiendo como se pronuncian las palabras, no las pronuncian, les buyen, se sienten apenados si las pronuncian bien y si alguno la dice bien los demás se lo critican, no sé cómo te has puesto tan prosódico y has dictado esta carta como si fueras un hombre acostumbrado y versado en la materia.

- *Mira Juancho, la necesidad aguza el ingenio, yo siempre he puesto cuidado a los que saben cómo es que se dicen las palabras para luego yo decirlas, lo que sí no sé es eso que acabas de pronunciar, prosodia no sé que significa.*

- *Prosodia es pronunciar bien....*³

3.- Carta y resumen de la historia en "Anexos"

Pues sí, tal como dice ese joven llanero en su texto: “...prosodia es pronunciar bien” pero también es mucho más que eso; basta con hojear cualquier diccionario básico o especializado para encontrar una serie de definiciones cuyo análisis crítico justificaría largas discusiones. Por ejemplo, el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) (1992:1680) sostiene que la prosodia es:

- 1.- *“Parte de la gramática, que enseña la recta pronunciación y acentuación.*
- 2.- *Estudio de los rasgos fónicos que afectan a la métrica, especialmente de los acentos y de la cantidad.*
- 3.- *Parte de la fonología dedicada al estudio de los rasgos fónicos que afectan a unidades inferiores al fonema, como las moras, o superiores a él, como las sílabas u otras secuencias de la palabra u oración.*
- 4.- *Métrica”.*

Para Abraham, W. (1981:372) en su *Diccionario de terminología lingüística actual*, la prosodia es: “En sentido estricto (según la técnica prosódica griega antigua) estudio de la altura tonal, aspiración, duración de la sílaba; en el sentido que nos es habitual, estudio de la naturaleza (especialmente de la cantidad) de los sonidos y su comportamiento en la trabazón de sílabas y palabras, considerando sobre todo su utilización en versos”.

Para Moliner, M. (1992:866) en su *Diccionario de uso del español*, prosodia es simplemente el “Tratado de la pronunciación de las palabras”.

Con el objetivo de dar una definición más amplia de la prosodia, podemos comenzar por indicar que ésta engloba todo aquello que crea la música y la métrica de una lengua permitiendo la organización del habla a partir de un conjunto de formas recurrentes que imprimen, a nuestra manera de transmitir un mensaje, una serie de modulaciones o cadencias musicales organizadas en tiempos específicos. Esos elementos prosódicos se traducen en entonación, acentuación y ritmo y podemos analizarlos acústicamente a partir de sus parámetros físicos, que en la producción, se manifiestan como cambios en la frecuencia fundamental (f_0), en la intensidad y en la duración de los segmentos.

Así pues, *la prosodia es la música de la expresión oral, contribuye en la organización de las palabras que conforman enunciados, determina el sentido de las palabras enmarcadas en*

diferentes contextos lingüísticos y situacionales. Por ende, es fundamental en el otorgamiento de la coherencia discursiva y en la intencionalidad del hablante.

Por todo ello, la prosodia es clave en la percepción del habla, en la expresión de los afectos, en las actitudes, en las particularidades del hablante y en la intención de éste. De tal manera que la prosodia, a través de las modulaciones de la voz, de los juegos de recortes y alargamientos silábicos, de la distribución de silencios en el discurso o de la intensidad de la pronunciación de las palabras, comunica al oyente un cúmulo de información que se extiende desde lo gramatical hasta lo intencional, pasando por la espontánea expresión de emociones. En cuanto a esto último, la Real Academia Española en el *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (1978:353 y s.s) afirma que: “La expresión directa de emociones se distingue por la entonación, muy modulada por los grandes intervalos, a menudo bruscos, que recorre la voz [...] La entonación emocional suele desarrollarse por encima o por debajo del tono normal de voz, de manera que el oyente se da cuenta de que su interlocutor habla fuera de su registro habitual medio. A estos caracteres melódicos hay que añadir un aumento frecuente de la intensidad y la cantidad de las sílabas acentuadas [...] Por último, el “tempo” de la dicción tiende a acelerarse o retardarse según el sentimiento dominante.”

En la actualidad, la prosodia se ha convertido en uno de los temas de investigación privilegiado en el seno de disciplinas y de dominios cercanos al lenguaje y la comunicación. La re-aparición de esta disciplina, su estudio y el reconocimiento de su estatus lingüístico en los últimos años ha sido un hecho significativo en la lingüística actual. Ello se debe, sin duda, al desarrollo de programas computarizados que favorecen el análisis de la voz, a los aportes de la fonología al considerarla como parte integrante en modelos fonológicos actuales, pero sobre todo, al impulso de la pragmática en el estudio del habla espontánea y la conversación, aspectos de directa vinculación con la prosodia. Todas estas inquietudes han originado una inclinación hacia su conocimiento, favoreciendo su estudio.

1.3. El estatus lingüístico de la prosodia

Al iniciar la descripción de cualquier lengua, además de considerar que ésta se materializa a través de la concatenación de sonidos lingüísticos, debemos reconocer que, en tanto código normativo, la lengua se configura por el nivel de la morfología, la sintaxis y el léxico. Ello es lo que en términos más específicos de la lingüística se reconoce como el

modelo clásico establecido por Louis Hjelmslev (1974:73) llamado ‘función de signo’, actuación sólo posible mediante la relación entre una expresión y un contenido. Dicho modelo estuvo inspirado en la dicotomía establecida por Ferdinand de Saussure en su Curso de Lingüística General sobre el signo lingüístico y la consideración de éste como una entidad de dos caras: significante y significado⁴. Para Hjelmslev: expresión y contenido. Cada uno de ellos presentaba dos niveles

En el plano de la **expresión** encontramos: 1) el nivel de la **sustancia de la expresión** (constituido por la totalidad de los sonidos, segmentos o fonos que la cavidad bucal del hombre puede producir), y, 2) el nivel de la **forma de la expresión** (constituido por las unidades distintivas o fonemas que configuran a esos fonos; categorización que permite el establecimiento de relaciones abstractas entre esos fonemas).

En el plano del **contenido** halla Hjelmslev, igualmente, dos niveles: 1) el de la **sustancia del contenido** (configurada por la totalidad de ideas, pensamientos y sensaciones que nuestra mente erige para identificar los entes y cosas del mundo sensible) y la **forma del contenido** (que compete a la interrelación y organización sistematizada, a manera de una gramática, de esas ideas y conceptos que establecen formas de representación del mundo que nos rodea).

Para este teórico de la lingüística, tanto la **sustancia de la expresión** como la **sustancia del contenido** son lingüísticamente irrelevantes, la importancia medular que establece la llamada “función de signo” radica en la relación entre la **forma de la expresión** (equivalente al **significante** saussureano) y la **forma del contenido** (análogo al **significado** del signo lingüístico de Saussure).

De este modelo clásico hjelmsleviano nos interesa estudiar el plano de la **expresión**, pues en ella encontramos los sonidos, segmentos o fonos, que se describen según las siguientes cualidades físicas:

- El tono o altura musical
- La intensidad o energía articulatoria
- La cantidad o duración en el tiempo, y
- El timbre que depende del volumen y forma de la cavidad bucal.

Los fonos, dominio de estudio de la Fonética, son los sonidos que emitimos al hablar. Los fonemas representan, a su vez, la imagen mental de esos sonidos y son estudiados

4.- Cfr. Ferdinand de Saussure. Edición de 1995. Curso de Lingüística General

por la Fonología. Al agruparse, los sonidos, reconocidos también como segmentos, son revalorados en sus parámetros acústicos por elementos que se superponen a ellos y que reciben el nombre de “elementos suprasegmentales” o “elementos prosódicos”.

Los elementos prosódicos o suprasegmentales están incluidos dentro de la Fonología, más específicamente, dentro de la Prosodemática, rama disciplinaria que opera con unidades funcionales denominadas prosodemas como los tonemas, los acentos y los contornos (entonemas y expresemas). La característica principal de estos elementos es que afectan, tanto a una unidad menor que el fonema como la mora⁵, o superior al fonema como la sílaba, el morfema, la palabra, la frase, el párrafo, y se manifiestan en su sustancia fónica mediante los parámetros de frecuencia fundamental, duración e intensidad.

Di Cristo (1981), señala que los elementos prosódicos deben pertenecer al dominio de la lingüística, esencialmente porque éstos constituyen un código estructuralmente organizado donde el funcionamiento obedece a reglas igualmente rigurosas que a las del código fonemático. De esa organización se deriva la distinción existente entre las lenguas, pues, si todos los esquemas melódicos se estructuraran de una forma similar en la mayor cantidad de las lenguas, no habría manera de distinguir una de otra⁶.

1.4. La Prosodia y su rol en la organización del discurso

Tal como es expresado por Calsamiglia y Tusón (1999:15) hablar de discurso implica referirnos ante todo a una práctica social en la que los individuos se comunican a través del “uso lingüístico contextualizado, ya sea oral o escrito”, es decir, a través del uso de la lengua y dependiendo siempre del contexto y de la situación comunicativa en la que se hallen quienes interactúen discursivamente.

A través del discurso no sólo transmitimos un mensaje a nuestro receptor, también enviamos información muy precisa que ayuda a descodificar lo que expresamos. En la expresión oral, el discurso provee al destinatario o al receptor del mensaje, una

5.- Término latino acuñado por la métrica clásica para denominar a una unidad prosódica inferior a la sílaba, y cuya duración es equivalente a un segmento breve. Así pues, el concepto de mora se inscribía en el ámbito de la cantidad de las sílabas, principio de la técnica prosódica antigua.

6.- Cfr. Malberg, 1966.

serie de pistas contextualizadoras cuya función primordial reside en orientarlo en la construcción del sentido de lo que escucha. En ese proceso de descodificación del mensaje y de organización del discurso la prosodia juega un rol importante, pues ella, a través de sus recursos fónicos, estampa en el habla una serie de rasgos que determinan la significación y la intencionalidad del sujeto que comunica. Sin la prosodia, el discurso oral se percibiría como una línea sonora de enunciados concatenados de manera regular, sin variaciones ni modulaciones de la voz. Sin la presencia de los rasgos prosódicos en el discurso, la voz que lo transmite sería igual a la de Hal (protagonista del film: *Una odisea en el espacio*): una voz plana que no informa al oyente sobre el contexto en que se transmite el mensaje.

Un buen ejemplo acerca del rol de la prosodia en la organización del discurso lo hallamos en el uso de la entonación para distinguir una pregunta de una frase exclamativa o afirmativa; como sabemos, el español no siempre posee marcas específicas de orden morfológico para discriminar entre una frase interrogativa, exclamativa o afirmativa. El mecanismo central del cual dispone el hablante, tanto para entender como para realizar una interrogación, expresar una exclamación o comunicar una afirmación, es a través de la entonación. Un mismo enunciado puede entenderse de diversas maneras al variar la melodía de la voz. Así, una frase como: *Es tarde* puede variar su significado si decimos: *¿Es tarde?*, o bien: *¡Es tarde!* De acuerdo con la entonación que pronunciemos tal enunciado, nuestro interlocutor podrá entender tres mensajes distintos: 1) que, en efecto, es tarde para realizar una actividad; 2) que le estamos preguntando si es tarde; o bien, 3) que manifestamos con sorpresa lo tarde que es.

De igual manera, la prosodia puede codificar el fin del discurso a través de un descenso de la entonación, de un alargamiento al final de sílaba, de una pausa o de los tres parámetros mencionados; con ello indica a su interlocutor que puede iniciar su turno de habla. La prosodia también contribuye a realzar un contenido específico del discurso que el hablante desee poner en relieve; un ascenso de la curva melódica o un cambio en la velocidad de habla dado por una ralentización de la frase, palabra o sílaba que éste quiera destacar; es un indicio importante de la existencia de algo en el discurso que el emisor del mensaje desea focalizar.

Como vemos, la prosodia juega un rol importante en la construcción del discurso ya que ayuda a interpretar al receptor del mensaje lo que el emisor desea comunicar

permitiéndole activar sus mecanismos decodificadores para entender correctamente lo transmitido.

1.5. Dominios de estudio en prosodia

El estudio de la prosodia de una lengua requiere, igualmente, de la definición previa de los dominios implicados por la función que asumen las unidades prosódicas -o prosodemas- de esa lengua.

Se consideran dos dominios de estudio que no son mutuamente excluyentes:

- el dominio de la prosodia léxica,
- el dominio de la prosodia no léxica, también llamada supra-léxica.

Nos referimos a prosodia léxica cuando en una lengua dada las funciones de los prosodemas se cumplen a nivel de la palabra o morfema, o mejor aún, cuando en esa lengua, los prosodemas contribuyen a la estructuración y a la identificación de los morfemas y las palabras. El ejemplo específico de la prosodia léxica es el acento español, con su movilidad funcional en las sílabas, pues no tiene el mismo significado la secuencia de elementos fónicos al cambiar la posición del acento: *número*, *numero* y *numeró* son diferentes significados, gracias a la posición del acento.

Hacemos alusión a la prosodia no-léxica, cuando la función de los prosodemas se cumple en unidades superiores a la palabra como es el caso del enunciado y sus constituyentes. Por ejemplo: *¿El día está lluvioso?*, *¡El día está lluvioso!*, *El día está lluvioso*. Tres expresiones con una cadena de sonidos idéntica, pero con diferente entonación que marca un significado particular a cada una de ellas.

Luego de esta distinción entre prosodia léxica y no léxica, veamos algunos ejemplos:

- las oposiciones de cantidad en las lenguas en las cuales este rasgo es fonológico.

Así, por ejemplo:

I) En griego antiguo:

1.- *méros* con e breve (**meɾoj**): parte, porción.
merós con e larga (**nhroj**): muslo.

2.- *néos* con e breve (**nebj**): joven.
néos con e larga (**nhofj**): nave, barco.

3.- *vótos* con o breve (**notoj**): espalda.
vōtos con o larga (**nwtoj**): Noto (viento del sur).

II) Latín:

1.- *labrum* con a larga: bañera, tina.
labrum con a breve: labio.

2.- *venit* con e breve: (verbo) 3a persona singular presente “viene”.
venit con e larga: (verbo) 3a persona singular pretérito perfecto “vino”.

- las oposiciones de tono en las lenguas tonales, por ejemplo la descripción que hace Eric Zee del chino de Hong Kong. Observamos significados diferentes para segmentos iguales con tonos variados⁷.

(high, level)	siŋ	'silk'	sikŋ	'colour'
(mid, level)	siɿ	'to try'	sitɿ	'to reveal'
(low-mid, level)	siɿ	'matter'	sikɿ	'to eat'
(low-mid to low, falling)	siɿ	'time'		
(low-mid to high, rising)	siɿ	'history'		
(low-mid to mid, rising)	siɿ	'city'		

Figura 1. Tonos del chino de Hong Kong. Eric Zee

- el caso del acento léxico en las lenguas de acento libre (ya citado),
 Esos tres casos revelan aspectos del primer dominio (prosodia léxica), mientras que el ritmo, la entonación y las pausas revelan aspectos del segundo dominio (prosodia no léxica o supra-léxica).

7.- Ejemplo tomado de Zee, Eric 1999. Chinese (Hong Kong Cantonese) en Handbook of the International Phonetic Association. A Guide to the Use of the International Phonetic Alphabet: 59.

No existen lenguas sin prosodia y todas las lenguas poseen, a la vez, una organización tonal y una organización métrica que se manifiestan en el habla por las variaciones de altura, de duración y de intensidad que constituyen lo que llamamos “parámetros prosódicos y/o físicos” y que son el objeto de estudios fonéticos y/o fonológicos de la prosodia.

Para ciertas lenguas, la organización tonal debe ser especificada en el léxico, mientras que para otras esta especificación debe hacerse a partir de unidades cuya talla es superior a la palabra, sea la frase o el enunciado. Esta distinción permite oponer “lenguas tonales” y “lenguas de entonación”. Se trata de una simplificación: En las lenguas tonales la organización tonal debe ser doble, por un lado, aquella que responde a la entonación de la frase que se emite y, por otro, la organización tonal que depende del tono en que se pronuncien los segmentos, las moras⁸ o las sílabas, pues una variación en la producción de éstas puede modificar el significado de una misma palabra. En cuanto a las lenguas de entonación, como el español, ésta se manifiesta en unidades mayores a la sílaba.

De la misma manera, en las lenguas que conocen las oposiciones de cantidad y/o de acentos léxicamente distintivos, la organización métrica debe ser doblemente especificada: en el dominio léxico y en el del enunciado. Esta doble especificación es indispensable si vamos a dar cuenta al mismo tiempo de distinciones léxicas y rítmicas de la lengua. Un buen ejemplo de esto hemos podido demostrarlo en párrafos anteriores cuando nos referimos a lenguas antiguas como el griego antiguo o latín, en las que una palabra varía su significado dependiendo del tempo en que se pronuncie una misma sílaba que, aparentemente porta el mismo timbre. Uno de los ejemplos tomados del griego antiguo: la palabra méros (**me**roj) distinta de mēros (**nh**roj) además de presentar una diferencia fonológica en la cantidad de la vocal de timbre e que en esta lengua se realiza de dos maneras: larga (**h**) y breve (**e**), apreciamos un cambio de lugar de la sílaba tónica que, sin duda, contribuye al cambio de sentido de ambas palabras.

En cuanto a la prosodia no-léxica, ésta tiene por objeto el estudio del ritmo (u organización métrica), de la entonación (u organización tonal) y de las pausas que participan al mismo tiempo de la organización rítmica y de la organización tonal de los enunciados, contribuyendo a determinar las unidades rítmicas y las unidades entonativas que conforman dichos enunciados.

8.- Cfr. Nota 5 de este mismo capítulo.

1.6. Maneras de abordar el estudio de la prosodia

Cuando en una lengua cualquiera llama la atención la manera de hablar de alguien, el tono en que se comunica, las diferencias en la melodía de las distintas regiones, el acento extranjero en una persona, la voz del seductor, del miedo, de la alegría, del joven, del viejo, expresiones como: “no me hables en ese tono”, estamos frente a un rasgo prosódico que, como hablantes nativos, sólo percibimos y no sabemos cómo explicarlo. Ahora bien, ¿cómo hacer para explicar esos sucesos lingüísticos y cuáles son los parámetros físicos que lo determinan?

La prosodia, en nuestra expresión, depende de los parámetros físicos asociados con la trayectoria de la frecuencia fundamental (f_0), de la duración y de la intensidad en el tiempo de emisión de la voz.

Recordemos que en la producción del acto de habla intervienen básicamente:

- Las cavidades infragloticas, conformadas por aquellos órganos relacionados con la corriente de aire que necesitamos para producir el sonido (pulmones, diafragma, tráquea y musculatura torácica y abdominal).
- La cavidad laríngea, en la cual encontramos aquellos órganos relacionados con la producción del sonido (cuerdas vocales esencialmente). Las cuerdas vocales pueden vibrar o no, cuando vibran el sonido tiene la característica de “sonoro”, cuando no vibran el sonido es “sordo” y no tiene entonces una marca de frecuencia fundamental (f_0). Por otra parte, dependiendo del número de vibraciones por unidad de tiempo se tiene el tono del sonido que puede ser agudo (si hay un mayor número de vibraciones de las cuerdas vocales) o grave (si es menor el número de vibraciones de las cuerdas vocales).
- Las cavidades supragloticas (lengua, faringe, boca, fosas nasales, paladar, etc.), que se corresponden con los órganos responsables de la articulación y resonancia del sonido originado en la laringe y en las cuales el sonido emitido adquiere su timbre específico.

Los parámetros acústicos (frecuencia fundamental (f_0), duración e intensidad) son interpretados de manera diferente dependiendo de la perspectiva del estudio tal como lo podemos observar en el cuadro siguiente, adaptado del presentado por Lacheret-Dujour y Beaugendre (1999:233)

PRODUCCION DE LA VOZ	ASPECTO FISICO (ACÚSTICA)	PERCEPCION DE LA VOZ
Masa y tensión de las cuerdas vocales	Frecuencia fundamental	Altura o tono del sonido (local) Melodía (global)
velocidad	Duración	Alargamiento Ralentización (local) Ritmo (global)
Fuerza	Intensidad	Sonía

Figura 2. Parámetros acústicos y sus correspondientes en la percepción y producción del habla.

1.6.1. La frecuencia fundamental

Desde la perspectiva del estudio de la **producción de la voz**, la vibración de las cuerdas vocales representa el mecanismo fisiológico que da existencia a la frecuencia fundamental en la señal de habla. La frecuencia fundamental se refiere, entonces, a la vibración de las cuerdas vocales en el momento de emisión de la voz. La altura de un sonido depende de esta cualidad; así, un sonido alto es un sonido con mayor número de vibraciones de las cuerdas vocales y por lo tanto, es agudo; en cambio, un sonido bajo es un sonido con menor número de vibraciones de las cuerdas vocales y por lo tanto, grave. En lo referente al **aspecto físico** la vibración de las cuerdas vocales genera la onda acústica del sonido producido con todas las características inherentes de frecuencia, amplitud y duración. Dicha onda puede ser captada por un micrófono que la transforma en una señal eléctrica y de esta manera es posible analizar la señal o pequeñas muestras de ella de forma sistemática y electrónica con el objetivo de que pueda ser interpretada por un equipo numérico. En la actualidad existen en el mercado varios programas computacionales que facilitan esta tarea.

Desde el punto de vista de la **percepción de la voz** hallamos que la onda sonora es percibida como un conjunto de armónicos o frecuencias secundarias y una serie de variaciones de la frecuencia fundamental (f_0), todos son responsables en buena parte de la percepción física del sonido. Así, el oyente interpreta esas variaciones a un nivel de abstracción superior que le permite transformarlas en código lingüístico. En el contexto global del discurso la frecuencia fundamental se asocia con la melodía de la lengua.

1.6.2. La duración

Las variables temporales están asociadas al análisis **físico** de la duración de los fonemas, la sílaba y los diferentes tipos de pausas. Estas variables transmiten información sobre la duración de los segmentos y sobre la organización prosódica de los niveles silábicos, léxicos, sintácticos, semánticos, discursivos y pragmáticos. A nivel

de la **producción de la voz** nos referimos a la velocidad del habla originada desde el sonido hasta las unidades mayores que conforman el discurso. En lo referente a la **percepción de la voz** podemos establecer la diferencia local entre unidades alargadas o comprimidas, sean estas unidades menores como el fonema, la sílaba, o mayores como el párrafo. De forma global hablamos del ritmo de las lenguas, aspecto que trataremos en detalle en el capítulo reservado al ritmo.

1.6.3. La intensidad

Desde el punto de vista de la **producción de la voz**, la fuerza con que las cuerdas vocales actúan en la emisión le da al sonido producido su intensidad; a esa intensidad percibida por el oyente con una intensidad específica (en decibelios: dB) se le conoce como sonía. Si el sonido es emitido con mucha fuerza se **percibirá** como fuerte, si por el contrario se emite con poca fuerza se percibirá como débil. Todo lo cual se refleja en una onda **física** amplia o no, respectivamente. Esta cualidad es la menos estudiada y la más difícil de aprehender. Varias razones han incidido en ello: en primer lugar, la intensidad se ha considerado una co-variable de la frecuencia fundamental, es decir, que la altura de un sonido se origina a partir de una estrecha interacción entre la frecuencia fundamental y la intensidad; en segundo lugar, se ha asumido que la intensidad tiene un papel secundario en la organización prosódica y poco se toma en cuenta y, finalmente, las precauciones metodológicas que deben tomarse para estudiar seriamente este fenómeno son complicadas, como por ejemplo, se debe mantener el micrófono en el mismo lugar y a la misma distancia del locutor durante su expresión, condición difícil de mantener en contextos espontáneos. Sin embargo creemos que ninguna de estas razones justifica evitar el estudio de esta cualidad.

1.7. Prosodia y segmentación perceptiva

Desde un punto de vista funcional la producción de estas tres cualidades acústicas interrelacionadas permiten la percepción prosódica de la lengua.

Lo percibido es una prominencia⁹ en la emisión y está asociada a características acústicas, tales como la frecuencia fundamental, la duración y la intensidad. Ahora bien, si entendemos una prominencia como el rasgo sobresaliente en una secuencia de

9.- Prominencia es un cambio en la línea discursiva que marca la diferencia con respecto a lo que viene sucediendo en la emisión de voz

sonidos, entonces algo prominente es aquello que llama nuestra atención por encima de esos sonidos y cadenas de sonidos en la línea del habla. Un acento estaría marcado por una prominencia de algunos o varios de los parámetros físicos que ponen de relieve esa unidad; el ritmo de una lengua estaría marcado por la prominencia de valores temporales asociados a las unidades que lo manifiestan y la entonación abarcaría el conjunto de las prominencias tonales en una unidad de rango superior.

La noción de prominencia está igualmente asociada a la noción de **frontera** de unidad, ya que una prominencia marca una unidad y a la vez puede demarcar la frontera de tal unidad. Un acento, por ejemplo, se manifiesta acústicamente por una prominencia de frecuencia fundamental y de duración, que a su vez, indica una frontera de unidad mayor como el pie acentual o el grupo de acento, entre otros¹⁰. Una pausa es también una prominencia manifestada por una ausencia de sonido en la cadena del habla que indica, igualmente, una frontera de unidad sintáctica.

Por otra parte, tenemos dos características fundamentales en la percepción del habla a través de la prosodia, la primera es la segmentación, tarea principal del oyente en la decodificación de los mensajes; la segunda característica se remite a la delimitación de las fronteras de unidades, las cuales son identificadas entre las unidades de los distintos niveles lingüísticos; esto ocurre de la siguiente manera:

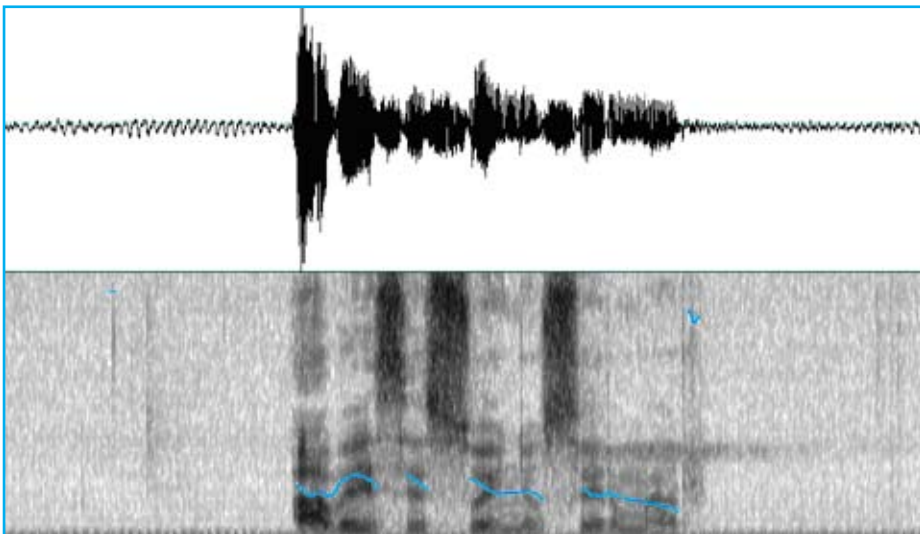


Figura 3. Producción de la frase **A veces sueño ser mar** recogida con Praat.

10.- Estos conceptos se explican en el capítulo dedicado al ritmo.

Como podemos apreciar el flujo de habla no indica fronteras evidentes entre sonidos, sílabas o palabras, por lo que el receptor debe recurrir a otras fuentes para identificarlas.

1. El receptor debe agrupar las palabras en frases, es decir, detectar fronteras sintácticas.
2. El receptor debe identificar unidades mayores a la estructura semántica o del párrafo.
3. El receptor debe percibir la estructura del nivel de interacción (turno de habla).

Las prominencias y las fronteras son claves lingüísticas, pues, en situación de comunicación los emisores y receptores del mensaje recurren a estos dos elementos persiguiendo el éxito de la comunicación; una razón más para considerar la prosodia como una parte organizadora de la estructura lingüística de la lengua.

La prosodia contribuye a la realización de todas estas tareas de segmentación. En los distintos niveles de lengua, los receptores ponen de manifiesto su experiencia lingüística para realizar heurísticamente una segmentación de acuerdo con el límite de palabras en su lengua materna.

Una vez seleccionadas perceptivamente las fronteras y prominencias de las unidades, se inicia el análisis acústico de tales unidades a partir de alguno de los programas computacionales que en la actualidad se ofrecen para tal fin y que facilitan la tarea del lingüista. La parte final del trabajo del investigador se centra en la interpretación de todo aquello que los datos han aportado para establecer conclusiones¹¹.

Hasta aquí hemos podido apreciar, sucintamente, cómo a través de la prosodia podemos ejecutar la partitura de nuestras voces en cada uno de nuestros entornos lingüísticos. Ya introducidos en el tema de la prosodia, iniciaremos el estudio de los elementos prosódicos que caracterizan nuestra lengua.

11.- Esta breve exposición no refiere, de manera alguna, lo arduo de la recolección de un corpus, del trabajo acústico y de las dificultades de interpretación; no siendo este texto de metodología sino una introducción al estudio de la prosodia, se invita al lector a consultar textos especializados en Fonética Experimental para precisar las etapas de investigación en esta área. Por ejemplo, Cfr. Martínez Celdrán, Eugenio (1991) *Fonética experimental: teoría y práctica*. Madrid. Síntesis, y, Llisteri, Joaquim (1991). *Introducción a la fonética: El método experimental*. Barcelona. *Anthropos*.

CAPÍTULO II

EL ACENTO

2.1. El acento y sus orígenes

Es notorio que al profundizar en el estudio de la prosodia griega antigua y latina, términos que consideramos diferenciados y hasta opuestos entre sí, se entrelacen de tal manera que forman un solo haz de conceptos inclinados hacia un acercamiento del lenguaje a la música. Un ejemplo que ilustra muy bien esta afirmación es la palabra ‘acento’ en español, término que según el Diccionario de la Real Academia (DRAE) (1992:22) se entiende como el “relieve que en la pronunciación se da a una sílaba de la palabra, distinguiéndola de las demás por una mayor intensidad o por un tono más alto”. Esta definición incluye, además del consabido realce de una sílaba asociada generalmente a una mayor fuerza o intensidad, la presencia de entonación, melodía o modulación armónica de la voz. Ello explicaría que cuando usualmente hablamos de acento, éste se ve asociado no sólo con tilde, énfasis o relieve, sino con entonación, tono o melodía de la voz.

Si revisamos la etimología del término, podemos apreciar que su fuente más directa proviene del vocablo latino *accentus* (de: *ad cantus*) y que traducido en sentido literal significaba ‘canto acorde con’, pero también, fuerza melódica que imprimía musicalidad a una sílaba dentro de una palabra. En griego antiguo el acento era denominado *tónos* (**tonoj**) y se definía como ‘tensión’, ‘tono’, ‘modo musical’, ‘medida del verso’ o ‘fuerza intensiva y melódica sobre una sílaba’. Como podemos apreciar, tanto en latín como en griego antiguo, el término acento implicaba nociones que no sólo se remitían al mero relieve o prominencia de unas sílabas sobre otras, sino a un realce melódico en función de la métrica o técnica prosódica de ambas lenguas, tal como lo expusimos en el apartado introductorio del capítulo anterior.

Con respecto al origen del acento griego y latino, se afirmaba que éste se remontaba al antiguo acento indoeuropeo de tipo libre y melódico el cual estaba caracterizado por una prominencia tonal y no por una fuerza intensiva. Sin embargo, este ha sido un asunto altamente debatido desde la antigüedad misma por gramáticos, filólogos e incluso fonetistas quienes han dudado que el acento griego antiguo o latino fuese exclusivamente tonal o de si ambos admitían otros parámetros físicos como la intensidad y la duración en su emisión. Sabemos que con la duración había una estrecha relación, pues las reglas

de acentuación de ambas lenguas dependían exclusivamente de la cantidad o número de moras que cada sílaba poseía. Se conocía como mora aquella unidad de medida más pequeña que la sílaba, ésta se representaba por el signo ~ y determinaba si una vocal (núcleo de la sílaba al igual que en español) era larga por portar dos moras o breve por poseer sólo una. En el caso del acento histórico latino el número de moras que poseía la penúltima sílaba estaba asociado con el lugar fijo de ubicación del acento. En el caso del acento griego antiguo, la cantidad de moras de la última sílaba determinaba el desplazamiento del acento, pues esta segunda en cambio, era una lengua de acento libre al igual que el español.

Con la entonación, tal como lo acabamos de señalar, la relación era igualmente evidente. Bien lo expresó Cicerón (*De Oratore*, 85) al referir que el acento latino era “musical (pues) expresaba una asociación de sílabas agudas con sílabas acentuadas”¹². Algo semejante podemos evidenciarlo en la clasificación tradicional que se hace de los tres tipos de acento griego antiguo: agudo, grave y circunflejo. De los tres podemos decir, en un primer término, que sus denominaciones hacen referencia a la melodía y no a la fuerza espiratoria. Así, el acento agudo: *accutus* en latín y *oxús* (**oxuj**) en griego antiguo, era representado ortográficamente por el signo (´) e indicaba, tal como su nombre lo señala literalmente, algo ‘agudo’, ‘puntiagudo’, ‘filoso’ o ‘chirriante’ que se hacía perceptible al oído por una significativa elevación de tono -aproximadamente en una quinta musical-. Por su parte, el acento grave: *gravis* en latín y *barús* (**baruj**) en griego antiguo, estaba asociado con un sonido ‘grave’, ‘bajo’, ‘profundo’ y ‘hondo’ que indicaba una elevación menor de tono que la modulada para el acento agudo. Su representación ortográfica era mediante el signo (`) y se podría decir que su naturaleza era secundaria o en sustitución del acento agudo bajo condiciones bien definidas dentro de la oración. Finalmente, en lo que respecta al acento circunflejo: *circumflexus* en latín y *oxubareîa* (**oxubareia**) en griego antiguo -el más musical de todos- era definido como algo agudo y grave a la vez, sentido que bien lo expresa la palabra empleada en lengua griega para llamarlo. Éste señalaba una elevación y depresión sucesiva del tono y se indicaba ortográficamente mediante el signo (~) que además, en su sinuosidad, grafica acertadamente la modulación de la voz.

12.- Traducción nuestra.

2.2. El acento y las lenguas

Antes de abordar el estudio de las funciones del acento, resultaría útil dar algunas precisiones sobre su tipología y la influencia que esto ejerce sobre la configuración de las lenguas, pues, la estructura del acento y su incidencia en las palabras son factores tan importantes que clasifican prosódicamente a las lenguas en dos grandes grupos: lenguas de acento fijo y lenguas de acento libre.

Se conoce como lenguas de acento fijo aquellas en las que el acento prosódico corresponde siempre a una sílaba determinada: al inicio o al final de cada palabra. Esta condición del lugar del acento permite prever, medianamente, su lugar dentro de la palabra. El francés estándar es considerado oxítono, es decir que su marca recae sobre la última sílaba pronunciada del grupo semántico. Ej. La *pe'tite*, la *jo'lie*, la *jolie pe'tite*, la *jolie petite mai'son*. (Léon, P. 1993:109). De allí que cuando imitamos a un francés siempre ponemos un acento al final de la palabra emitida.

Contrariamente a lo que acabamos de expresar, en las llamadas lenguas de acento libre como el español, inglés o italiano, entre otras, el lugar del acento está determinado por otros factores de tipo morfológico o semántico; este tipo de acento se denomina así porque puede recaer en cualquier sílaba (normalmente en alguna de las tres últimas) y su movilidad dentro de la palabra es determinante en la generación de diferentes significados. Ejemplos que ilustran muy bien esto pueden ser las siguientes palabras:

cítara – citara – citará

número – numero – numeró

término – termino – terminó

2.3. La sílaba, el acento y la palabra

La sílaba es una unidad lingüística fundamental reconocida por los hablantes de una lengua, herederos de una conciencia silábica. Definir la sílaba es una tarea ardua, pues ésta es objeto de estudio de áreas tan diversas como la fisiología, la acústica, la métrica,

la psicolingüística, la fonética y la fonología. La definición más general, es la que refiere a una unidad del habla real (Obediente, 1998:176). En palabras de Meynadier (2001:92) la sílaba parece ser la manifestación de una intuición lingüística.

De hecho, recordemos todo lo que como hablantes de nuestra lengua hacemos jugando con la sílaba como es el caso del famoso canto infantil que se estructura en función de la permutación silábica:

“Paris se quema, se quema Paris/ Paris se quema, se quema, se quema, se quema Paris/
Paras sa cama, sa cama paras/ paras sa cama, sa cama, sa cama sa cama paras/”,
y así sucesivamente con cada vocal.

O bien, el famoso código de hablar por “p”: “mañana vamos de paseo al páramo” sería “mapa, ñapa, napa, vapa, mospo, depe, papa, sepe, opo, alpa, papa, rapa, mopo”.

Sin duda, ambos tipos de juego implican una conciencia silábica natural por parte del hablante. De allí que numerosas investigaciones en el campo de la fonética experimental, coinciden en aceptar la sílaba como unidad de producción, percepción y estructuración rítmica. A este respecto confróntese las investigaciones realizadas por autores como Kozhevnikov y Chistovich (1965); Stetson (1928); Ingram (1978); Astésano (2001); Di Cristo y Hirst (1993); Miller (1981); Santi y Cavé (1988); Os (1985); Vaane (1982); Duez (1987); Nishimuna y Duez (1998); Guaitella (1986,1988,1991); Ríos (1991) y Le Besnerais (1995), y sobre todo Meynadier (2001) donde se realiza un detallado recorrido sobre la sílaba fonética y fonológica, entre otros.

En lo que respecta a la relación entre sílaba-acento, es evidente que existe una clara relación entre la duración de las sílabas según su lugar en el sintagma y la relación de éstas con el acento. Sabemos, por autores como Antonio Quilis (1981); Vargas Calderón (1986); Mora, Courtois y Cavé (1998) entre otros, que la duración, junto a la frecuencia fundamental o altura, son parámetros acústicos determinantes en la realización del acento. En lo que respecta al español, la mayor parte de los estudios realizados sobre la duración del acento demuestran que las sílabas acentuadas suelen ser más largas que las inacentuadas.¹³

13.- Cfr. Mora, 1996.

Ahora bien, el acento, reconocido como la característica fónica que permite resaltar una sílaba con respecto a otras mediante el contraste entre unidades tónicas (sílabas acentuadas) y unidades átonas (sílabas no acentuadas), es un rasgo prosódico porque afecta una unidad lingüística superior al fonema, creando un contraste prominente entre sílabas, de allí que tengamos palabras átonas y tónicas.

Las palabras átonas son pocas, pero de mucho uso. Entre ellas podemos citar las siguientes:

- los artículos determinados: *el, la, lo, los, las...*
- las formas apocopadas de los adjetivos posesivos: *mi, tu, su...*
- los pronombres personales que realizan la función de complemento sin preposición: *me, nos, te, os, le, la, lo, los, las, les, se.*
- los relativos: *que, cuanto, quien, cuyo.*
- los adverbios relativos con funciones no interrogativas o exclamativas: *donde, cuanto...*
- el adverbio *tan.*
- las conjunciones: *y, o, que, si, pues, aunque...*
- casi todas las preposiciones: *de, con, a...*
- la partícula *cual* cuando equivale a *como* (actúa como un niño – actúa cual niño)
- los términos de tratamiento: Don, señora, etc.

Entre las palabras tónicas tenemos el sustantivo, el adjetivo, el pronombre tónico, los indefinidos, adjetivos o pronombres, apocopados o no; los pronombres posesivos; los demostrativos, tanto pronombres como ordinales; los numerales, tanto cardinales como ordinales; el verbo, aunque sea auxiliar; el adverbio; y las palabras interrogativas.

Existen formas léxicas que, según su función, pueden ser o no acentuadas:

a. monosílabos tónicos que coinciden en su grafía con otros átonos:

- *más* (adverbio de cantidad): Tengo más libros en el baúl
- *mas* (conjunción adversativa con el significado de *pero*): Estoy lista mas no voy.
- *tú* (pronombre personal): Tú debes llegar temprano
- *tu* (adjetivo posesivo): Tengo tu abrigo.
- *él* (pronombre personal): Me lo dijo él
- *el* (artículo): El carro es azul
- *mí* (pronombre personal): Lo compré para mí
- *mi* (adjetivo posesivo): Mi flor preferida es la rosa.
- *mi* (sustantivo): Nota musical
- *sí* (adverbio de afirmación): Sí sabía lo que hacía
- *sí* (pronombre reflexivo): Lo acercó hacia sí.
- *si* (conjunción condicional): Iré si puedo.
- *si* (conjunción de interrogativas indirectas): Pregúntale si está dispuesta.
- *si* (sustantivo): Nota musical.
- *dé* (del verbo *dar*, cuando se le une algún pronombre, también se acentúa): **Déme** el pago.
- *de* (preposición).
- *sé* (de los verbos *ser* o *saber*): De eso sé algo. Sé más reflexivo.
- *se* (pronombre personal y reflexivo): Se quiere asimismo
- *té* (sustantivo): Prefiero té.
- *te* (pronombre personal): Te prefiero.

b. para evitar confusiones:

- *aún* (adverbio temporal o de modo con el significado de *todavía*): ¿Aún no te has graduado?
- *aun* (resto de casos): Ni aun en vacaciones pude acercarme.
- *sólo* (adverbio equivalente a *solamente*): Sólo tengo un día libre.
- *solo* (adjetivo con el significado de *sin compañía*): Fui solo porque no encontré compañía.

c. determinantes y pronombres demostrativos:

- los pronombres *éste, ésta, ése, ésa, aquél* y *aquella*, así como sus plurales, llevan marca para diferenciarlos de los determinantes equivalentes: Quiero estas flores, **éstas** que están en el jarrón.
- los determinantes *este, esta, ese, esa, aquel* y *aquella* y sus plurales no llevan marca: **Estos** jóvenes son buenos estudiantes.
- *esto, eso* y *aquello* no llevan marca, ya que son siempre pronombres: Precisamente de **eso** vine a hablarte.

d. en interrogaciones, admiraciones o expresiones de carácter dubitativo:

- *cómo*: ¿Cómo estás?, ¡Cómo fue eso!
- *cuál*: ¿Cuál es tu casa?
- *quién*: ¿Quién fue?
- *qué*: ¿Qué está pasando?. ¡Qué!
- *dónde*: ¿Dónde te metiste?
- *cuándo*: ¿Cuándo llegaron?
- *cuánto, cuán*: No supo cuán desactualizado estaba.
- *por qué*: ¿Por qué trajeron los perros?

2.4. Tipos de palabras según el lugar del acento

Según el lugar de la sílaba acentuada, hay en español cuatro tipos de palabras:

1.- las palabras agudas: que representan el 17,68% (Quilis 1981: 336) del esquema acentual de español, y cuyo acento se ubica sobre la última sílaba.

Ejemplo: **oración, bondad**

Todas las palabras **agudas** que terminan en **vocal, n o s** llevan marcado el acento ortográfico o tilde; aquellas que no terminan en **vocal, n o s** no se acentúan, aunque mantienen su acento prosódico.

2.- las palabras graves: que representan el 79,5% (Quilis 1981: 336) del esquema acentual de español, y cuyo acento se ubica sobre la penúltima sílaba.

Ejemplo: **libro, amargo, difícil**

Las palabras **graves** que terminan en **vocal, n o s** no se acentúan; sin embargo, aquellas que terminan en otras grafías siempre se acentúan ortográficamente.

3.- las palabras esdrújulas: que representan el 2,76% (Quilis 1981: 336) del esquema acentual del español, y cuyo acento se ubica sobre la antepenúltima sílaba, que siempre se acentúa ortográficamente.

Ejemplo: **préstamo, íntegro, intérprete**

4.- las palabras sobreesdrújulas: suelen ser términos compuestos y siempre llevan acento ortográfico o tilde antes de la antepenúltima sílaba. Representan el 0,06% (Quilis 1981: 336) del esquema acentual de español.

Ejemplo: **búscame**lo

2.5. La manifestación acústica del acento

Nuestro oído es capaz de percibir el contraste entre sílabas acentuadas e inacentuadas a partir de ciertas prominencias en la cadena del habla. Ahora bien, ¿cómo se materializan físicamente estas prominencias? A través de diferentes recursos fonéticos como: i) la altura tonal o frecuencia fundamental; ii) la duración o tiempo de ejecución del sonido;

iii) la intensidad o fuerza espiratoria, o a través de la combinación de estos tres parámetros físicos.

En un todo de acuerdo con algunas de las investigaciones revisadas en torno al tema, y que resumiremos en el cuadro presentado a continuación, se puede apreciar la manera cómo los diferentes rasgos acústicos que ponen de relieve el acento se manifiestan.

Autor (es)	Frecuencia fundamental	Frecuencia fundamental modificada	Intensidad	Duración de la vocal o la sílaba
BELLO (1949)	LIGERA ELEVACIÓN			PROLONGACIÓN DE LA VOCAL
WALLIS (1951)			INTENSIDAD	
FERNÁNDEZ RAMÍREZ (1951)	MAYOR FRECUENCIA FUNDAMENTAL		MAYOR INTENSIDAD	
CUERVO (1954) DRAE (1959)			MAYOR INTENSIDAD MÁXIMA INTENSIDAD	
BOLINGER Y HODAPP (1961)		MODIFICACIÓN DE LA FRECUENCIA FUNDAMENTAL	INTENSIDAD (secundaria)	DURACIÓN (secundaria)
CONTRERAS (1963)	FRECUENCIA FUNDAMENTAL		INTENSIDAD (última)	DURACIÓN (secundaria)
QUILIS (1981-1993)		MODIFICACIÓN DE LA FRECUENCIA FUNDAMENTAL		DURACIÓN (secundaria)
VARGAS CALDERON (1986) CANELLADA Y MADSEN (1987)	FRECUENCIA FUNDAMENTAL		INTENSIDAD (secundaria)	DURACIÓN (secundaria) DURACIÓN
RÍOS (1991)				DURACIÓN
CABRERA (1995) ¹⁴	FRECUENCIA FUNDAMENTAL		INTENSIDAD	DURACIÓN
MORA (1996, 1998) MORA ET AL. 1998		FRECUENCIA FUNDAMENTAL		DURACIÓN

Figura 4. La manifestación acústica del acento según la perspectiva de varios investigadores.

14.- Este autor considera que una única estrategia para la realización del acento no existe.

Ahora bien, como hemos podido apreciar en el cuadro anterior, diversas investigaciones sobre el aspecto acústico del acento en español arrojan la preponderancia de unos parámetros acústicos sobre otros. Al respecto, no existe un preclaro consenso, tal como lo señala Cabrera (1995). Sin embargo, consideramos de gran utilidad exponer algunas características sobre este rasgo prosódico con la intención de hacer más útil su comprensión.

2.6. El acento y el desplazamiento del pico de frecuencia fundamental

Con respecto a los datos acústicos obtenidos del español venezolano, se ha podido observar (Mora, 1996, 1998; Mora *et al.* 1998) que ante la presencia del acento se aprecia una mayor duración de la sílaba portadora, así como un cambio en la trayectoria de la frecuencia fundamental, materializándose en un recorrido ascendente que se prolonga hasta la sílaba post-accentual.

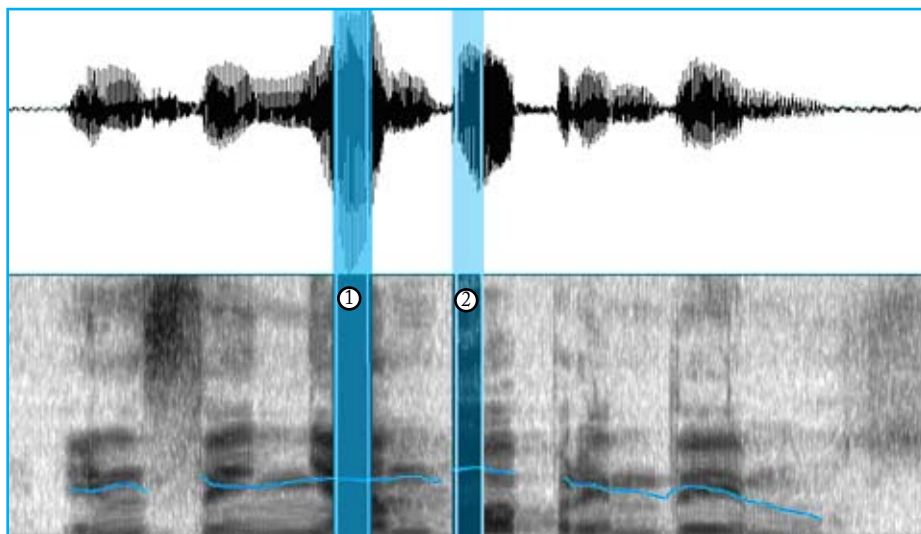


Figura 5. Emisión de la frase **Enseñando aprendemos** (*Séneca*). Se puede apreciar el movimiento de la línea de f_0 y el desplazamiento del pico acentual hasta la sílaba posterior a la acentuada. En “1” la sílaba acentuada y en “2” la post acentuada. La primera tuvo una duración de 0.081 y la segunda de 0.075 seg.

Los estudios más resalantes –según nuestros conocimientos– referentes al acento convergen todos en la misma dirección: el desplazamiento del pico de f_0 desde la sílaba acentuada hasta la sílaba post acentual, conjuntamente con un alargamiento de la sílaba portadora del acento. Observemos en el cuadro siguiente la sílaba hacia la cual se

desplaza el pico de frecuencia fundamental asociado al acento, según las investigaciones realizadas por diferentes autores que han estudiado, en español, el comportamiento del recorrido de la f_0 ante la presencia de un acento.

	SILABA ACENTUADA	SILABA POSTACENTUAL	DURACION
GARRIDO <i>et al.</i> (1993)		+	+
SOSA (1991, 1999) LLISTERRI <i>et al.</i> (1995)		+	+
PRIETO <i>et al.</i> (1995)		+	+ (mientras más larga sea la sílaba acentuada, más posterior estará el pico de f_0)
MORA. (1996-1998) Mora <i>et al.</i> 1998		+	+

Figura 6. Datos sobre el desplazamiento del pico de f_0 según varios autores.

De esta manera, el acento se caracteriza por un alargamiento de la sílaba acentuada y por una variación de la línea de frecuencia fundamental que recorre el enunciado; ambos parámetros acústicos se evidencian en la presentación de un pico significativo en la sílaba inacentuada posterior a la sílaba portadora del acento, tal y como se observó en la figura anterior.

2.7. Tipos de acento y su función en la lengua española

El español presenta tres categorías de acento: i) el acento léxico que cumple una función distintiva; ii) el acento nuclear o acento de grupo que determina el contorno melódico; y; iii) el acento enfático cuya función es emotiva o contrastiva.

2.7.1. El acento léxico o acento de palabra

Juega un rol esencial en las lenguas de acento libre, como el español, pues su movilidad dentro de una palabra origina un cambio de significación; por esta razón se dice que este tipo de acento cumple una función distintiva. Por ejemplo, en la secuencia: “Médico

Medico Medicó” es sólo la movilidad del acento lo que crea un cambio de significación. A éste se le define como un acento subyacente que pertenece a la estructura fonológica de una unidad léxica, que, a su vez, concurre en su identificación y debe figurar en las entradas léxicas del diccionario de la lengua. El acento léxico es una característica específica de las lenguas de acento libre, dado que su lugar está limitado a las tres últimas sílabas de la palabra, o a las cuatro últimas en el caso de palabras con clítico¹⁵ agregado. Por ejemplo:

Celebré *Yo celebré tu llegada.*

Celebre *Nada impide que celebre tu llegada.*

Célebre *Es un hombre célebre.*

En esos ejemplos, el acento sobre la última, penúltima, o antepenúltima sílaba es el único responsable del cambio de sentido. Esta función distintiva del acento tiene como consecuencia que su ubicación varía en el interior de las palabras de la lengua. Un último ejemplo como: **dí**gamelo, ilustra la presencia del acento en la tras antepenúltima sílaba en una palabra con clítico agregado.

2.7.2. El acento de grupo o nuclear

Es aquel que rige la unidad entonativa, grupo melódico e incluso, toda unidad de información. La sílaba acentuada de la última palabra acentuada de la oración, recibe el nombre de sílaba nuclear. “Esa sílaba acentuada es el eje de la melodía del grupo y los contornos con que cada grupo melódico termina, o se sitúan en ella, o se originan a partir de ella” (Sosa, 1999:56). En Mora *et al.* 1999a se afirma que este acento tiene características acústicas propias que marcan, por una parte, el centro de la melodía y además permiten distinguir áreas dialectales en el español venezolano. Así, el núcleo del grupo se centrará en la sílaba más prominente de la última palabra acentuada sin alterar su estructura acentual.

15.- Un clítico es una partícula de la lengua que tiene una forma que se asemeja a la de una palabra, pero que no puede utilizarse por sí solo como una palabra en una construcción. A menudo está unido fonológicamente a una palabra precedente o a una palabra posterior. Por ejemplo, *escuchaME*.

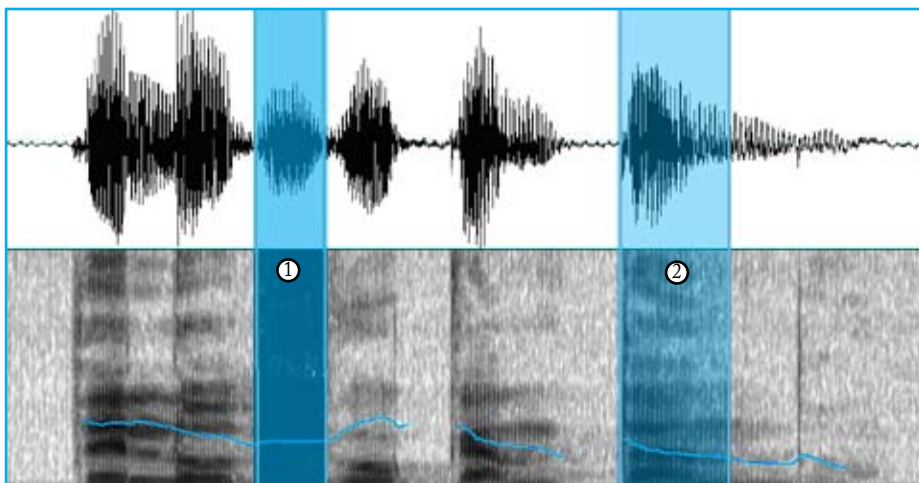


Figura 7. Emisión de la frase **Te lo digo cantando**. Se aprecia línea de f_0 . En “1” la primera sílaba acentuada y en “2” la sílaba portadora del último acento o acento nuclear de la frase.

2.7.3. El acento enfático o de insistencia

Permite realzar la sílaba acentuada o aquella no acentuada con una prominencia acústica que responde a fines pragmáticos, bien sea para destacar la significación de una palabra: **Importación** (no exportación); bien sea para resaltar emocionalmente un contenido: “eres un **Antipático**”. En el caso del acento enfático los tres parámetros acústicos (intensidad, duración y f_0) marcan la prominencia acentual.

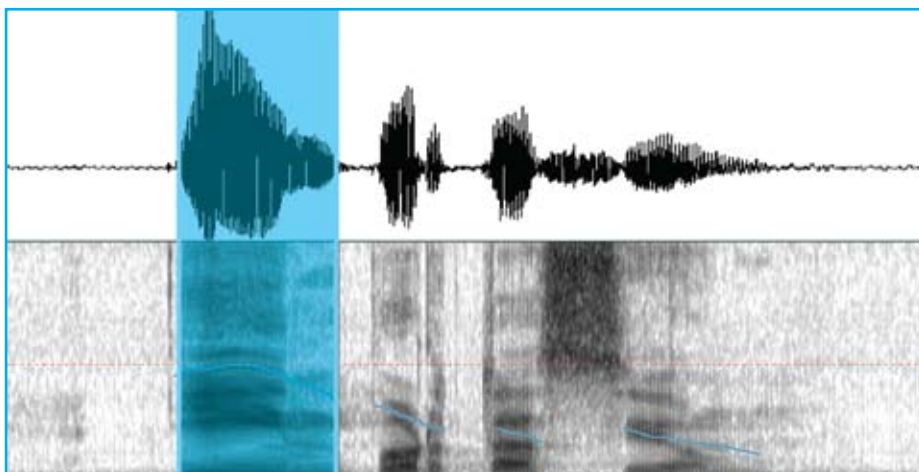


Figura 8. Emisión de la palabra **Importación** (con énfasis en la primera sílaba). En azul la sílaba Im. Se aprecia el movimiento de la línea de f_0 . La duración de la sílaba fue de 0.28 seg y su intensidad de 76.79 dB

Hemos podido apreciar a lo largo de este capítulo que, a partir de las investigaciones referidas, la función distintiva del acento léxico no se pone en duda, a pesar de la desigualdad en la determinación de los parámetros acústicos que lo determinan. Por otra parte, el acento de núcleo cumple una función delimitadora importante que facilita la identificación del tipo de frase, del dialecto o variación de lengua, y en muchos casos de la intención del hablante. Es un acento que rige la emisión y en él recae la marca tonal donde se ubica el entonema¹⁶ de la frase. En español, este acento de núcleo, coincide con el último acento léxico de la frase. Además, hemos visto que el acento enfático o emotivo no es previsible: cualquier sílaba acentuada o no, en la emisión, puede ser modificada por él, tal como sucede frecuentemente en el discurso emotivo.

16.- Unidad distintiva de entonación en la oración.

CAPÍTULO III

EL RITMO: TIEMPO EN EL HABLA

3.1. El ritmo y sus orígenes

En la antigua Grecia, el ritmo como concepto estuvo vinculado desde siempre con la música, la noción de número, la técnica prosódica y lo que se identificaba como sonidos articulados o voz. Tal como fue expuesto en el capítulo reservado a la prosodia, cuando Platón en el siglo V a. C en su *República* (III-399 y ss) se atreve a establecer una fuerte analogía entre la música o *prosôdias* (**pros%dlaj**) y los sonidos de la voz o *fhóngus* (**fqóggouj**), superponiendo ambos conceptos en una sola idea, basaba sus premisas en toda una doctrina filosófica anterior a él como la de los pitagóricos. Estos antiguos filósofos fueron excelentes matemáticos, consideraban que todo lo existente estaba dispuesto conforme al número, sobre todo la música y por analogía, el habla de los hombres.

Para Platón, los números eran el más alto grado de conocimiento. En el caso de Pitágoras, fundador de la filosofía pitagórica (s VI a.C), los números eran una sucesión de unidades cuya importancia principal residía en la armónica distribución de dichas unidades en el espacio -principio fundamental de la geometría-. Tal configuración espacial de los números o cantidades, organizada de infinitas maneras de acuerdo con sus posibles combinaciones, marcaba cierta periodicidad en el tiempo. Hoy en día esa ‘regularidad armónica’ es identificada en prosodia como ritmo, concepto sobre el cual versará este capítulo.

El término ritmo está estrechamente relacionado en su etimología griega con el término “número” y el verbo “fluir”. Para ritmo los griegos de la antigüedad reservaban la palabra *rythmós* (**r(u)qmoj**) que expresaba ideas como “movimiento regulado por tiempos”, “medida”, “cadencia”, “justa proporción” o “acorde”. Por otro lado, el término: número o *arithmós* (**a)riqmoj**) expresaba nociones como “número”, “multitud organizada”, “cantidad” o “conjunto de las partes de un todo”. Finalmente, el verbo fluir o *réo* (**r(é)w**) estaba relacionado con acciones como “esparcirse”, “fluir”, “deslizarse sobre algo o emanar”.

De tal manera que *arithmós* (**a)riqmoj**) correspondía al aspecto medida, longitud o duración, mientras que *rythmós* (**r(u)qmoj**) estaba referido concretamente a la simetría de una serie de números, a la armonía de un período regulado por tiempos. El concepto de

ritmo implicaba en su sentido etimológico más estricto, remitirse al sentido de número como medida y motor cuantitativo que lo moviliza. Para los griegos de la antigüedad, el número era el gestor del tiempo que habitaba armónicamente dentro del ritmo. Con respecto a esto, podríamos citar a E.d' Eichtal (1892)¹⁷ cuando dice que “*el ritmo es en el tiempo, lo que la simetría es en el espacio*” y recordar la importancia del número sobre todas las manifestaciones del mundo griego, incluyendo la poesía, la música, la arquitectura y las artes plásticas.

Otro término que guarda una estrecha relación semántica con la noción de ritmo es el concepto de armonía; históricamente, éste ha sido considerado como un término de gran discusión en cuanto a su uso, pues no se sabe exactamente si, en su correlato griego: *harmonía* (**armonía**), describiendo aspectos como el de “ajuste,” “unión,” “pacto,” “acuerdo,” “convenio,” “ley,” “orden” o “proporción”, sólo se empleó en la antigua Grecia para la música, o sí, por el contrario, tuvo alcance en otras disciplinas como la filosofía, la prosodia o la métrica. Sin embargo, y a pesar de esta interrogante, sabemos con seguridad que este término estaba relacionado con el verbo griego *harmózzō* (**armonizō**), remitiendo a acciones como las de “ensamblar” o “reunir”. Así, la armonía era para los griegos de la antigüedad la que mantenía unidos -al menos en música- elementos distintos formando una cierta unidad, generando una fusión de unidades opuestas según un orden predeterminado.

Siguiendo en el campo de la música griega antigua, la armónica (del término compuesto griego *harmonia-tejnē*-**armonia-technē**) ha sido considerada la ciencia de la combinación de intervalos existentes en una estructura musical. Resulta interesante observar, como, gran parte de las definiciones actuales sobre el ritmo de las lenguas se genera a partir de estos mismos principios, pues indaga sobre la justa proporción entre alternancias silábicas: lenguas de isocronía o compás silábico en las que las duraciones silábicas son isócronas, es decir, similares en un mismo período de tiempo; o entre equitativas distribuciones acentuales: lenguas de isocronía o compás acentual definidas por duraciones análogas entre acentos.

17.- Cfr. Ghyka, 1968.

3.2. Duración, tiempo y ritmo: esa periodicidad y contraste que otros perciben cuando hablo.

El tiempo es imprescindible para que todos los sucesos que ocurren en nuestro mundo, incluyendo nuestro universo interno (cuerpo y pensamientos) se organicen en ese eje invisible que 'teje' el acontecer y el transcurrir de nuestra vida. Tal como lo dijo un poeta anónimo español del siglo XIX: "El tiempo es el recurso que tiene la naturaleza de evitar que todo suceda a la vez". Si no existiera el tiempo ¿qué tendríamos? Una gran torre de eventos casi tan grande y confusa como la torre de Babel, pues no sabríamos si vamos a ver a un amigo o si ya lo vimos; si nos despertamos de un sueño o si vamos a dormir. Imaginemos un mundo sin horas, meses o años, sin calendarios ni relojes. Un mundo sin tiempo sería ese *Caos* del cual tanto hablaron los primeros filósofos naturalistas: una gigantesca masa amorfa suspendida en el espacio donde todo y nada sucede. Pues bien, sabiendo que es tan necesario el tiempo para que la vida transcurra, vamos a pensar en el lenguaje y su relación con él. Todo lenguaje articulado se da necesariamente en un eje temporal. Es imposible efectuar algún acto de la razón como pensar, hablar o escribir sin que haya un orden que concatene tales actos de manera sucesiva. Así, lo que pienso, escribo y digo necesita de la línea del tiempo para materializarse en ideas, palabras, símbolos o sonidos. En el plano del habla, ningún sonido puede articularse sobre otro, pues, nuestros órganos articulatorios no están acondicionados para producir simultáneamente más de un sonido. Esto también se lo debemos al tiempo, ya que un sonido sólo puede producirse en un eje temporal que regule su duración. Debido a esta razón, los mensajes orales que emitimos o escuchamos los entendemos porque están organizados temporalmente; es decir, porque cada sonido lingüístico se realiza y organiza, sucesivamente, en un tiempo determinado, linealidad mensurable y necesaria.

El tiempo en que cada sonido lingüístico o fono se realiza se reconoce como duración, a la duración de ese sonido lingüístico o fono se le denomina cantidad. Sobre este último término vamos a hacer las consideraciones siguientes: existen dos tipos de cantidad, la mensurable u objetiva y la subjetiva, que es la que verdaderamente cumple función lingüística. Según lo expuesto por Obediente (2007:198):

"La cantidad objetiva es aquella que puede ser calculada para cada sonido específico y que depende tanto de las cualidades intrínsecas del sonido, como de ciertos factores como la velocidad del habla y el entorno fonético. La cantidad subjetiva es aquella que, cumpliendo función lingüística, caracteriza al fonema".

En muchas lenguas, el fenómeno de la cantidad subjetiva juega un papel muy importante en la oposición fonológica entre vocales. Este era el caso del griego y del latín, cuyo ritmo y métrica estaban supeditados a la cantidad subjetiva de sus vocales. Según Cicerón, el padre de la oratoria romana, los latinos eran tan sensibles a la cantidad, que si en el teatro un actor cometía una falta contra ella, era abucheado sin piedad por el público. (*De Oratore* 3:196).

Esto parece repetirse igualmente en español, al respecto Mora (1996:158) considera que las vocales del español son más sensibles a las variaciones de duración que las consonantes y que las vocales son portadoras potenciales de modificaciones en la función rítmica, mientras que las consonantes parecen estar más ligadas a la duración estándar de cada fonema consonántico. Por lo tanto, los segmentos vocálicos son más flexibles de recibir modificaciones, es decir, tienden con más frecuencia a alargarse o a acortarse.

Se ha comprobado que gracias a la cantidad subjetiva de los segmentos y a la agrupación de éstos en unidades mayores como la sílaba, entre otras, se instauraría la estructuración rítmica esencial de las lenguas; ello es posible gracias al juego de alargamientos y recortes silábicos que pueden desarrollarse sobre un eje temporal. Recreación sonora que nos permite percibir y distinguir las distintas cadencias propias de cada lengua, de la misma manera que el oído humano es capaz de distinguir los variados ritmos musicales que se instauran sobre los diversos tempos en música.

Es evidente, entonces, que el parámetro acústico duración define esencialmente al ritmo como fenómeno suprasegmental predominante en la descripción de las lenguas. A partir de esta premisa general, Jansen (1963:65)¹⁸ define el ritmo como “una función suprasegmental de la duración”, existiendo una preclara interrelación entre ambos conceptos.

Para autores como Hardcastle (1990:565):

“[...] El habla es rítmica en el sentido más general, ya que su desarrollo en el tiempo es controlado por un patrón mental jerárquico, lo cual da a cada sílaba una determinada longitud que controla algunos aspectos de la producción, entre los cuales se encuentra la duración. Los patrones resultantes son reconocidos por los hablantes de la lengua y le proporcionan al habla una organización que ayuda al oyente a procesarla mentalmente”.¹⁹

18.- Cfr. Asuaje, 2002:36

19.- Traducción nuestra.

Considerando estas ideas de tiempo y duración en el habla, podemos comenzar por explicar la relación que tiene el ritmo como fenómeno prosódico con tales nociones. Una definición capital de ritmo sería la de considerarlo como el resultado de un ordenamiento que distingue el continuo temporal, instaurando diferencias en él. Una manera acertada de deshilar los hilos que tejen esta definición residiría en vincular necesariamente las nociones de tiempo, duración y alternancia. Comencemos refiriendo que la duración es la forma mensurable y tangible que tenemos de “marcar” y “medir” el tiempo. Cuando escuchamos un sonido cualquiera (no necesariamente lingüístico) reconocemos que es largo si su emisión dura más que otro sonido en el que se invierte menos tiempo para producirlo. Esta distinción reposa sobre el contraste, pues, no es posible percibir la gran longitud de un sonido si nuestra mente no tiene registrada en su banco de sensaciones lo que el oído percibe al captar la brevedad de una emisión. Es la alternancia de sílabas breves y largas, de silencios y emisiones de la voz o de distintas velocidades al hablar la que marca el *continuum* temporal instaurando el ritmo en el habla.

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, es preciso entender el ritmo lingüístico en un sentido jerárquico en tanto que éste genera que ciertos elementos sobresalgan más que otros y ello se logra, entre otros factores, por las variaciones de duración introducidas en las diferentes unidades y por la capacidad que tiene nuestro oído de percibir tales duraciones. El ritmo contribuye al procesamiento mental del habla, ya que organiza de tal manera el discurso que le permite al hablante ordenar su mensaje, y al oyente comprender lo que escucha. Estamos en un todo de acuerdo con el hecho de que la estructuración temporal del habla influye decisivamente en lo que se conoce como competencia lingüística y comunicativa de los hablantes.

3.3. Ritmo musical, ritmo poético y ritmo prosódico

Está claro, al menos en apariencia, que no es fácil de determinar si en su origen, el ritmo musical estuvo determinado por el ritmo de la lengua. Si intentamos, por ejemplo, reconocer el ritmo de una canción actual por el sólo examen de un texto literario, el resultado sería absurdo. En una lengua donde la cantidad de sílabas es indiferente, el ritmo, concebido primariamente, se estructura mediante la repartición armónica de sus acentos. En el caso de la música en la época antigua existió un preclaro acuerdo entre el ritmo musical, el ritmo poético y el ritmo prosódico. Por lo general, el ritmo de la melodía es rigurosamente silábico; razón de peso en lenguas de carácter musical, donde el ritmo

existente está fundado sobre la duración de las sílabas debido a que el acento reviste un fuerte carácter tonal. A pesar de que este no sea el caso de muchas de las lenguas habladas hoy en día, no podemos obviar la estrecha relación que sigue existiendo entre la música y el habla; pensemos en las coplas o canciones típicamente folklóricas de ciertas regiones geográficas y el evidente parecido con su habla autóctona. De igual manera, existe un estrecho vínculo entre el ritmo poético y el ritmo prosódico de cualquier lengua, pues se ha comprobado que:

El sistema suprasegmental de una lengua se hace óptimamente aprehensible en la estructura rítmica de su poesía tradicional; los patrones temporales y rítmicos que se realizan imperfectamente en la prosa, se muestran más regulares en la poesía. (Lehiste, I., s.d. "Rhythm poetry and in prose" citado por Toledo, 1988a:20).

Autores contemporáneos como F. Weil (1965:121)²⁰ aluden también a la danza como mimesis del ritmo existente en la naturaleza:

Los movimientos del cuerpo, la marcha y la danza comportan en gran medida, características del canto y del habla, así, la danza no es más que un sistema estético en el cual los gestos del cuerpo imitan un ritmo preconcebido. Gestos que se explican perfectamente en el **arsij** (golpe fuerte) y **qesij** (golpe débil) del poema.

Se podría especular al decir que las primeras danzas primitivas y sus ritmos, respondían efectivamente a una conexión con ritmos superiores para la obtención de dones de la naturaleza. De esta manera, las danzas primitivas estarían en consonancia con el aspecto utilitario de su carácter mágico.

Igualmente se ha comprobado que en la antigua poesía griega, los distintos metros existentes, respondían a las demandas y valores de la sociedad en ciertos momentos históricos. La regularidad del hexámetro dactílico, propio del género épico, se correspondía con lo que el rapsoda deseaba transmitir mediante estrictas fórmulas métricas dispuestas de esa forma para ser recitadas. Posteriormente, gracias a la escritura y al surgimiento de nuevas demandas por parte del hombre común que deseaba en ese momento cantar sus propios acontecimientos, nació la lírica y con ella la recreación de los metros yámbico y trocaico en

20.- Cfr. Asuaje, 2002:26.

sus múltiples variedades, ya que éstos, gracias a su enorme versatilidad, permitían exponer con un mayor cromatismo los sentimientos del poeta. A propósito del yambo, debido a su alusión en las estructuras rítmicas de las lenguas en la actualidad, es preciso agregar que su origen etimológico deviene del verbo griego **ἵαπτειν** que significaba “lanzar”, de allí su estructura métrica constituida por una sílaba breve seguida de una larga u $_$, indicando un ritmo ascendente, donde lo “lanzado” recae sobre la segunda sílaba. Hoy en día, autores como Fraisse (1967, citado por Astésano, 2001:28) consideran que el ritmo yámbico se adecua perfectamente con el ritmo respiratorio, y aún más, que es fruto de una tendencia natural de la lengua en el plano de la ejecución por su carácter inherentemente dinámico. Señala el mismo Fraisse, que en el balbuceo de los bebés, conocido como proto-lenguaje, hay una fuerte tendencia hacia la isocronía y el alargamiento final, aspecto que se retrata en el esquema métrico del yambo antes expuesto.

Podemos concluir este apartado destacando la relación existente, incluso hoy en día, entre ritmo musical, ritmo poético y ritmo prosódico, no sin antes afirmar que estas consideraciones sólo son posibles a través de nuestra percepción que es la que nos permite considerar algo como rítmico o no. Es por ello que abordaremos, a continuación, la definición de ritmo como periodicidad percibida.

Para autores como Malmberg (1967) el ritmo se sitúa en un nivel de percepción de acontecimientos que se repiten periódicamente según un esquema o un modelo dado. Igualmente, para Guañella, (1991:38) “El ritmo se decreta como una sucesión de elementos distintivos, y la impresión de periodicidad no es más que una impresión secundaria...” Así, el ritmo sería la interpretación perceptiva de indicios emanados por el potencial rítmico. Una concepción platónica de este fenómeno, en la que el hombre no es más que el intérprete e imitador de un potencial rítmico de base. De esta manera, “... más que una forma o una estructura, el ritmo es una capacidad del sistema cognitivo de configurar o estructurar la información percibida.” (Astésano, 1999:19).

Queda claro al menos, que el ritmo no puede concebirse separado de la percepción; pues es gracias a esta facultad que el ser humano estructura internamente aquello que considera como rítmico, sin embargo, la percepción del ritmo sólo se efectúa sobre el eje temporal, es decir, sobre el transcurrir del tiempo y de los cambios que éste sufre en su acontecer. Reconocer esos cambios es lo que nos permite identificar la temporalidad de nuestras acciones y de lo que nos rodea. Así, una primera conceptualización de ritmo en prosodia, sería la de considerarlo como: “la organización temporal de las prominencias

que participan en la estructuración prosódica de los enunciados.” (Di Cristo y Hirst, 1993 citado por Astésano, 2001:23). Estas prominencias pueden actualizarse, también, a través de la acentuación, el timbre, la velocidad de elocución y las pausas, y gracias a parámetros acústicos objetivamente cuantificables como la frecuencia fundamental, la intensidad o la duración.

Después de haber expuesto la relación existente entre ritmo, tiempo, duración, cantidad y contraste, así como la relación entre lo que reconocemos como ritmo musical, poético y prosódico, resultaría apropiado ahondar sobre la relación existente entre ritmo y percepción, pues el ritmo sólo se considera como tal porque nuestro oído lo percibe de esa manera

3.4. Ritmo y percepción.

La regularidad rítmica se realiza esencialmente en un nivel perceptivo. Autores como Fraisse (1956,1974), Lehiste (1973), Berenguerel y D’Arcy (1986), entre otros, demuestran que la percepción del ritmo necesita de la formación subjetiva de agrupamientos que escapan, en un primer momento, de la realidad objetiva. De esta manera, una primera definición de ritmo podría ser *una periodicidad percibida*, o mejor aún, *una periodicidad de los acontecimientos en el tiempo*. Tal periodicidad es percibida por nosotros en la medida que altera nuestro curso interior del tiempo, es decir, aquella idea que tenemos internamente del tiempo mismo y la manera de presentarse ante nosotros en el plano del habla es a través de elementos consecutivos mensurables como la sílaba, los acentos o la noción de pies en prosodia. A este respecto Matila Ghyka (1968:46) señala que:

“Los pies significan elementos tónicos, fonemas; o como en la prosodia griega y latina, grupos de igual duración –en la declamación– de dos o más sílabas; siendo cada sílaba larga o breve, la ley de alternancia de estas largas y breves en el interior de los grupos, tal como la ley de alternancias de los diferentes tipos de grupos así caracterizados, constituyen dos periodicidades superpuestas, notas y medidas en música”.

El hombre es capaz de reconocer los cambios de esa periodicidad que le rodea gracias a esas fuentes primarias de organización rítmica que pertenecen al mundo físico y cuya influencia contribuye naturalmente en la concepción del concepto de lo temporal y de lo rítmico mismo, tales fuentes son:

- Los ritmos semi inconscientes en el ascenso y descenso de la respiración.

- Los ritmos semi inconscientes de las funciones orgánicas (latidos, pulsaciones, contracciones y distensiones musculares)
- Los ritmos derivados de mecanismos neuro motrices y las diferentes formas de locomoción.

Estas fuentes primarias de organización rítmica aluden a lo que muchos autores consideran como ritmo biológico y cuyos fundamentos han sido trabajados desde hace un tiempo. Autores como Levy, 1926 (citado por Astésano, 2001:28) afirman que lo que reconocemos perceptivamente como lento o rápido, se corresponde con el ritmo cardíaco medio del hombre que oscila entre 60 u 80 pulsaciones por minuto. De tal forma, un evento será considerado como rápido si su frecuencia excede las 80 pulsaciones por minuto; contrariamente, un suceso será percibido como lento al poseer una frecuencia inferior a las 60 pulsaciones en la misma unidad de tiempo.

Otros autores como Handel (1989:338) llegan incluso a considerar el ritmo como el elemento presente en todas nuestras actividades, razón que nos sugiere ponderar su existencia desde una perspectiva, inclusive ontológica.

“La organización rítmica es una parte inherente de todas las actividades humanas. El ritmo está estructurado, creado y expresado mediante una cualidad eminentemente temporal, dicha cualidad la percibimos en tareas tan diversas como en el martillar de un clavo en la pared, en un juego de baloncesto, en el habla, en la música o en la danza”.²¹

Malmberg (1967) agrega que el ritmo se sitúa en un nivel de percepción de acontecimientos que se repiten periódicamente según un esquema o un modelo dado. Igualmente, para Guaitella (1991:38) “el ritmo se decreta como una sucesión de elementos distintivos [...] y la impresión de periodicidad no es más que una impresión secundaria [...]”. Así, el ritmo sería la interpretación perceptiva de indicios emanados por la organización temporal de los enunciados, ya que éstos se expresan en una línea discursiva que sólo existe a través del tiempo. Esta es sin duda una concepción platónica del fenómeno, pues el hombre no sería más que el intérprete e imitador de un potencial rítmico de base. De esta manera, “[...] más que una forma o una estructura, el ritmo es una capacidad del sistema cognitivo de configurar o estructurar la información percibida” (Astésano, 2001:21). Así pues, el

21.- Traducción nuestra.

ritmo no puede concebirse separado de la percepción, pues es gracias a esta facultad que el ser humano estructura internamente aquello que considera como rítmico.

Periodicidad y contraste son, pues, las bases conceptuales sobre las cuales se estructura el ritmo en el discurso que podemos definir como la organización del tiempo en la expresión oral. Sobre la noción de periodicidad hemos fundado este apartado; faltaría desarrollar algunas ideas en torno a la definición de contraste que se materializa a través de ciertas oposiciones prosódicas (en Mora, 1996:157) como:

- a) Las oposiciones de duración de los fonemas dependiendo de su naturaleza física. Por ejemplo, los fonemas como /f/, /k/, /c/ son más largos que /b/, /d/, /g/.

Fonema	D(m)
r	34,6
g	44,7
d	44,2
b	46,7
h	46,5
n	53,5
l	56,6
u	60
e	61,1
o	62,1
ɲ	63,7
R	64,8
m	66,4
y	66
i	68
s	71,1
a	74,5
t	77,4
p	77,1
k	81,6
f	83,6
c	94,8

Figura 9. Duración promedio de los fonemas

- b) La duración de un sonido lingüístico de acuerdo con su posición en la sílaba. Por ejemplo: un sonido en posición inicial como /n/, es más breve que ese mismo sonido o cualquier otro en posición final, esto debido a la presencia de una tendencia general en las lenguas que se reconoce como alargamiento final.

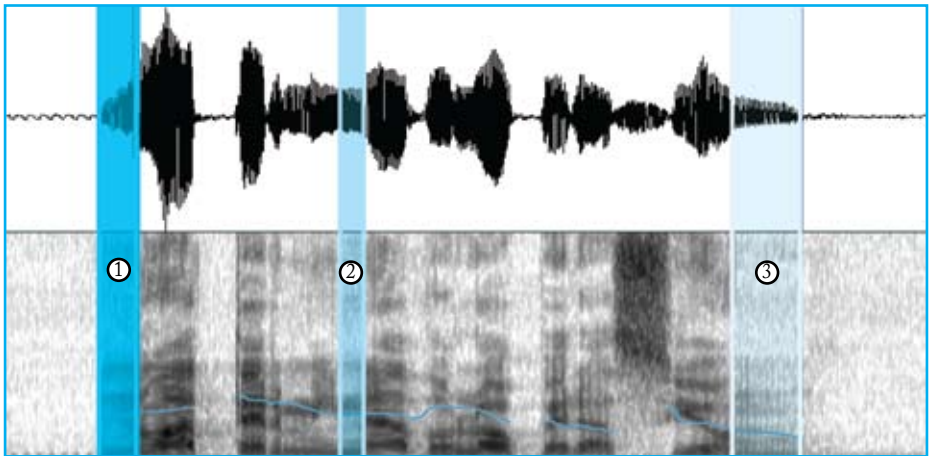


Figura 10. Emisión de la frase **No ha terminado la operación**. Se aprecia en "1" y "2" la producción de /n/ en posición inicial de sílaba cuya duración es 0.13 y 0.08 seg. respectivamente, y en "3" se encuentra /n/ en posición final cuya duración es de 0.20 seg.

c) Las oposiciones de duración silábica en la dicotomía acentuada – no acentuada, por ejemplo la sílaba acentuada “cam” en una palabra como “cambio” es más larga que la sílaba “bio” y si comparamos con la misma palabra, cambiando de acento “cambió”, en este caso la sílaba “bió” es más larga que la inacentuada “cam”.

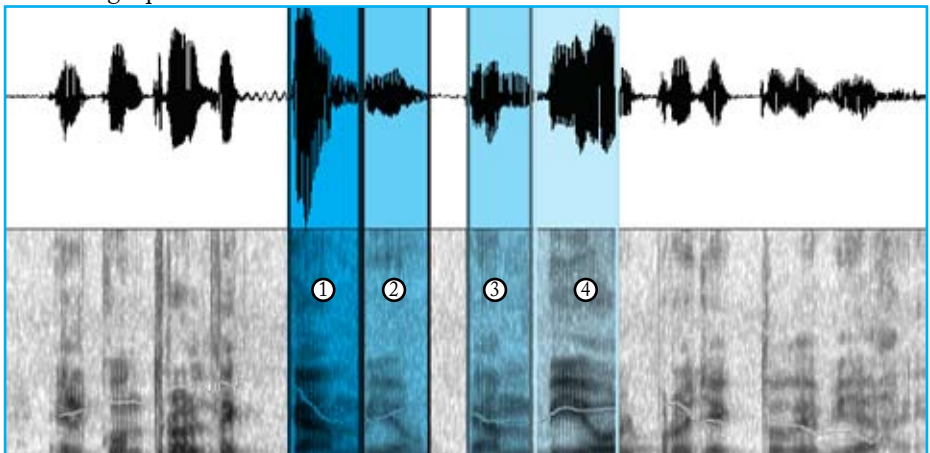


Figura 11. Emisión de la frase **El control de cambio, cambió el proyecto de viaje**. Se aprecia el movimiento de la línea de f_0 . Igualmente se aprecia la diferencia de duración entre sílabas ‘cam’ acentuada y no acentuada de las palabras cambio y cambió, la duración de la primera fue 0.27 y de la segunda 0.25 seg (en "1" y "3" respectivamente). Así mismo, la duración de la sílaba inacentuada ‘bio’ es de 0.25 y la de la sílaba acentuada ‘bió’ es de 0.28 seg (en "2" y "4" respectivamente).

d) Las variaciones del tiempo de pausas en el discurso, es decir una pausa indicadora de una unidad sintáctica del tipo: “María vino temprano...”, en “María vino temprano, hizo su trabajo y se fue”. Esa pausa tiene una duración menor que la pausa final de lo enunciado.

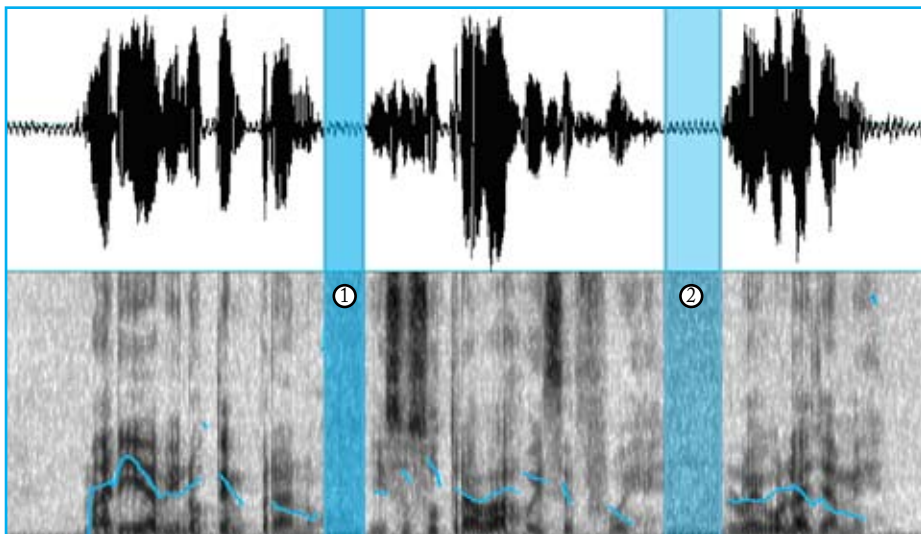


Figura 12. Emisión de la frase **María vino temprano, hizo su trabajo y se fue. Luego la llamé.** Se aprecian las duraciones de las pausas. La primera tiene una duración de 0.25 seg (1) y la segunda es de 0.34 seg (2).

e) Las variaciones de velocidad, las cuales pueden crear contrastes de duración en las unidades del discurso que pueden modificar en algunos casos lo expresado y en otros casos la intención del hablante. No es lo mismo hablar lentamente que rápido, ni lo hacemos en las mismas circunstancias.

Como vemos, cualquier elemento prosódico que afecte o influya en el tiempo del discurso altera o transforma el ritmo en éste. Ahora bien, las variaciones en el tiempo de estos elementos están gobernadas por la lengua, es decir, estas variaciones de duración se realizan dentro de un rango específico determinado para cada lengua. Por lo tanto, el ritmo de cada tipo de discurso puede “sistematizarse” aunque existan muchas situaciones que puedan “alterarlo”. Es importante resaltar, además, que en todas las oposiciones expuestas anteriormente, el parámetro acústico duración se comporta como elemento esencial en la configuración del ritmo. Es por ello que, a continuación, nos permitiremos hacer algunas observaciones acerca de la duración y su relación con la estructuración rítmica de las lenguas.

3.5. El ritmo de las lenguas: periodicidad y contraste codificados

Según una tradición iniciada por Pike (1945) y refrendada por Abercrombie (1964), las lenguas han sido divididas en dos grandes grupos de acuerdo con la inscripción de las mismas en un cuadro de ritmicidad binaria sustentado sobre las nociones de regularidad acentual y regularidad silábica. La primera noción alude a las lenguas de ritmo acentual o lenguas *stress timed* en las que se cuentan como esenciales las distancias entre acentos; la segunda, se refiere a las lenguas de ritmo silábico o lenguas de *syllable timed*, en ellas se considera como primordial el cómputo o las cantidades silábicas. Ambos grupos poseen características propias que fundamentan su clasificación; sin embargo, y gracias a importantes investigaciones realizadas en el campo de la prosodia de las lenguas en la actualidad, afirmar la existencia de un isosilabismo o de una isocronía acentual cerrados, escapa de la realidad lingüística, pues, la clasificación de todas las lenguas del mundo sólo en dos grupos, conduce forzosamente a incorporar en la misma categoría lenguas de estructuras rítmicas diferentes. Se ha podido comprobar que en lenguas consideradas de isocronía silábica se observa, igualmente, una cierta regularidad temporal entre acentos, así como la presencia del fenómeno de compresión silábica (cf. Wenk y Wioland 1982; Major 1981, 1985; Navarro 1922; Borzone de Manrique y Signorini 1983 y Toledo 1988 a, b). De igual manera, lenguas consideradas tradicionalmente como portadoras de ritmo acentual, presentan de hecho, características propias de isosilabismo como anisocronía temporal entre acentos, así como un índice bajo de compresión silábica²² (cf. Bolinger 1972; Lehiste 1973, Nakatani *et al.* 1981).

3.6. El ritmo del español

Ahora bien, ¿el español es una lengua de ritmo silábico o una lengua de ritmo acentual? Si partimos de la premisa de que en los actuales momentos no es pertinente postular patrones rítmicos configurados según esquemas cerrados de isocronía silábica o acentual, entonces, ¿cómo podríamos clasificar rítmicamente el español? Con la intención de acercarnos a la respuesta, realizaremos un sintético recorrido por los estudios prosódicos realizados sobre el español en cuanto a su clasificación rítmica.

El pionero en el campo de los estudios rítmicos sobre el español fue Navarro Tomás (1922) quien, luego de analizar el poema *Sonatina* de Rubén Darío, encontró una duración estable entre los intervalos de los acentos, proponiendo un patrón rítmico de

22.- Reducción de las sílabas largas por compensación con las sílabas breves.

isocronía acentual para nuestra lengua. Posteriormente y contrario a esta premisa, Gili Gaya (1940) llegó a considerar que el español presentaba un patrón rítmico tendiente a la isocronía silábica favorecida esencialmente en el habla rápida. Tal planteamiento estuvo refrendado por Delattre (1966) y Olsen (1972).

Sin embargo, es gracias a las investigaciones de Pointon (1980) que se da un giro distinto a esta discusión binaria de casi seis décadas; este autor propone una nueva categorización rítmica llamada *segmental-timing*; esta teoría plantea la existencia de una organización temporal de la sílaba en función de la naturaleza de los segmentos que la constituyen así como de la presencia o ausencia del acento.

Reforzando esta propuesta teórica, Borzone de Manrique y Signorini (1983) concluyen, luego de analizar las sílabas acentuadas y los intervalos entre acentos, que el español debe ser considerado una lengua de ritmo acentual debido a que las sílabas acentuadas son significativamente más largas que las no acentuadas, así como las sílabas antes de pausa. Es decir, comprobaron también que de acuerdo con el número de segmentos que configuran una sílaba, ésta tendrá una mayor o menor duración. Ambas autoras afirman que mientras el parámetro acústico duración tenga relación con el acento, el patrón rítmico del español debe estar asociado a él.

Posteriormente, Toledo (1988a) apoyando parcialmente lo establecido por Borzone de Manrique y Signorini, considera que, a pesar de reconocer en el español una fuerte tendencia hacia la regularidad entre acentos, tal hecho no debería ser un axioma incuestionable, pues, tal regularidad no siempre se mantiene. Conviene considerar el español como “una lengua de ritmo libre entre ambas tendencias de las lenguas universales” (1988a:167).

Años después, Le Besnerais (1995) propuso un nuevo parámetro de tipología rítmica para el español a la que consideró regida por un patrón basado en la regulación del acento a partir de la derecha (*tete á droite*)²³ condicionando la realización acústica de las fronteras de las unidades prosódicas a un elemento nuclear y a una o varias sílabas post-acentuales.

A partir de lo expuesto *supra*, deducimos que los estudios realizados sobre el ritmo del español no han sido concluyentes en cuanto a una catalogación rítmica absoluta. Esto, probablemente debido a la existencia, en todas las lenguas, de un esquema rítmico altamente susceptible de sufrir cambios, no sólo en la duración de los segmentos que constituyen sílabas, sino en otros parámetros acústicos como la frecuencia fundamental o la intensidad²⁴.

23.- Conocido en español como pie acentual con núcleo a la derecha

24.- Cfr. Astésano 2001.

3.7. El ritmo del español hablado en Venezuela

Con la intención de intentar determinar la unidad rítmica que más se ajustara al español venezolano, Mora et al (1999) llevaron a cabo una investigación en la que se analizó un corpus de habla en su variedad venezolana (dividida en cuatro sub-variedades: Andes, Centro, Llanos y Zulia) a partir de las siguientes unidades rítmicas: la sílaba, el pie acentual con núcleo a la derecha, el pie acentual con núcleo a la izquierda y el grupo de acento. Los resultados de este trabajo arrojaron conclusiones importantes en lo concerniente al comportamiento de las sílabas acentuadas; en éstas, su duración fue siempre mayor a la duración promedio registrada para las sílabas inacentuadas. Además, se presentó un comportamiento distinto en cuanto a las duraciones silábicas según los dialectos estudiados, siendo Andes la sub-variedad de habla que evidenciara una mayor regularidad entre sílabas; pudiendo ser esta unidad, clave para clasificar este dialecto. Con respecto al grupo de acento hubo un comportamiento similar entre Andes, Llanos y Zulia, mientras que Centro presentó un comportamiento diferente caracterizado por una duración mayor de ese patrón rítmico. En lo concerniente al comportamiento del pie acentual (tanto el que presenta núcleo a la derecha como el que se rige por un núcleo a la izquierda) éste no resultó ser significativo, por lo tanto, no se podría proponer como unidad rítmica para el español hablado en Venezuela.

Según esta investigación, la sílaba y el grupo de acento pudieran tomarse como “patrones para caracterizar rítmicamente variedades de una misma lengua” (Mora *et al*, 1999:81).

Igualmente, se propuso el grupo de acento como patrón rítmico que podría caracterizar el español hablado en nuestro país; a este respecto y como esta unidad rítmica implica una reestructuración de sílabas acentuadas, se estudió la posible existencia del fenómeno de compresión silábica en la variedad venezolana, hallazgo inherente a las lenguas de ritmo acentual. El análisis acústico reveló la presencia de este fenómeno en el español venezolano.

Tal como lo establecen Mora et al (1999:84), los resultados de su investigación se acercan a los obtenidos en el trabajo realizado por Toledo (1988b) sobre el español hablado en Buenos Aires en el que igualmente se propone el grupo de acento como unidad rítmica predominante en esa variedad del español.

Finalmente, huelga agregar que al presentarse en esta investigación, tanto el fenómeno de compresión silábica como la influencia de ciertas variables (entre ellas la incidencia del acento en la longitud de las sílabas) no es pertinente proponer para el español hablado en

Venezuela un patrón cerrado de isocronía silábica. Entonces, y a manera de conclusión de este apartado, podemos deducir que, si nuestro pensamiento continúa anclado en axiomas que intentan rescatar rígidas regularidades entre acento o duraciones silábicas, no existe recurso más apropiado que recurrir a las palabras referidas por Astésano a ese respecto: “el ritmo del habla está paradójicamente lejos de ser regular” (1999:41).

3.8. Las pausas

El tiempo en el discurso, su ritmo y su transcurrir también tiene espacios de silencio o ausencias de sonidos del lenguaje que sirven para la función sintáctica, discursiva, fisiológica o de organización cognitiva, a estos esos espacios los reconocemos como pausas.

Es bastante común considerar la pausa como la suspensión de alguna actividad. En el español coloquial ello se ve reflejado en expresiones como: “toma una pausa” o “... Calma, que hasta la prisa tiene su tiempo”. Así, la pausa lingüística es una interrupción, corte o suspensión del hilo discursivo, detención que Obediente (2007:215) define desde el punto de vista fonético como “un silencio o una interrupción más o menos larga del acto fonatorio”. Siguiendo el mismo principio, Blondet (1999:21) señala que “las pausas son desde el punto de vista fonético aquellos segmentos del discurso que presentan ausencia prolongada de fonación”.

Las pausas están asociadas a mecanismos biológicos relacionados con la toma del aire necesario para la producción del habla, de tal manera que el tiempo de pausa en el discurso representa una parte importante del tiempo de enunciación, no sólo en lo que concierne a la natural función respiratoria, sino también en lo que respecta a su papel fundamental en la producción, la percepción y la organización rítmica de los mensajes orales.

Es importante considerar que las pausas no significan siempre el final de una cláusula, de una oración, de un párrafo o de un texto; más allá de eso, las pausas son también la garantía del mantenimiento de la comunicación en situaciones interactivas, pues, una pausa permite que un interlocutor en una situación de habla, tome su turno.

Debido a su importancia en el habla, las pausas forman parte de un sistema bien codificado. Así como en música o en poesía, el silencio también forma parte de la composición musical o del sentido poético.

3.8.1. Tipos de pausas

Todo discurso posee, inherentemente, dos tipos de pausas: a) aquellas que corresponden a interrupciones del habla en la producción de un enunciado, conocidas como pausas silenciosas; en cuanto a su clasificación, estas pausas suelen ser: i) silencios para categorías gramaticales, y ii) silencios con función intencional o estilística; este tipo de pausas se presentan con frecuencia en el discurso retórico y político. Es importante considerar igualmente a: b) las pausas no silenciosas que son identificadas como interrupciones momentáneas del flujo discursivo; a estas interrupciones del discurso se les conoce también como pausas de hesitación, las cuales se agrupan, según Blondet (1999:48) en alargamientos, pausas llenas, falsos arranques y repeticiones, tales términos son definidos de la manera siguiente:

- Alargamientos: Son aquellos sonidos percibidos más largos de lo usual, Por ejemplo: *¿Te enteraste que María llega mañana? -Nooo, no lo puedo creer.*

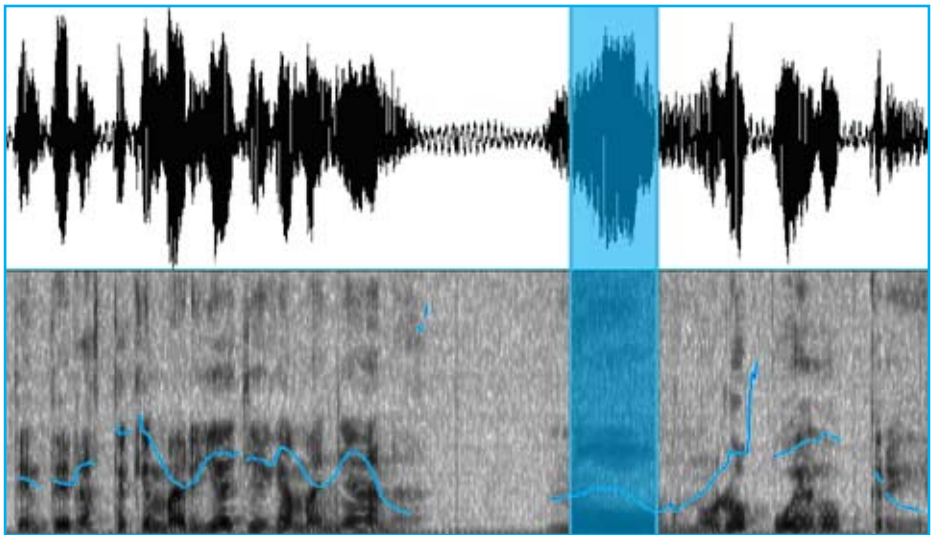


Figura 13. Emisión de las frases *¿Te enteraste que María llega mañana? -Nooo, no lo puedo creer.* Se aprecia en azul el alargamiento de la vocal /o/ de Nooo. Su duración es de 0.43 seg.

- Pausas llenas: Se reconocen como la interrupción de la cadena discursiva por alguna emisión sonora ajena al aspecto referencial enunciado. Estas pausas se clasifican en: léxicas y no léxicas. Las léxicas son expresiones que

tienen función en la lengua, pero cuando actúan como hesitación, el hablante entiende que esa palabra no tienen función lingüística propiamente dicha. Es el caso de nuestro famoso “este”, en ejemplos como: me vinieron a contar *eeessssteeeee* lo que pasó el otro día. Las pausas no léxicas se refieren a sonidos que no tienen significado en el léxico de la lengua, como por ejemplo: “te estaba diciendo *mmmmmmmm* lo del domingo”.

- Repeticiones: Estas pausas corresponden a detenciones del flujo discursivo debido a repeticiones de una unidad, como por ejemplo: “las llaves están *en la... en la...* en la primera gaveta del escritorio”.

- Falsos arranques: Al igual que las repeticiones, los falsos arranques son detenciones en el flujo discursivo, pero a diferencia de las anteriores no hay repetición sino un intento fallido del locutor por iniciar su discurso; un ejemplo de ello lo observamos en: “*q... quie...ro* decirte algo”

3.8.2. Función de las pausas

En el uso de la lengua las pausas cumplen diversas funciones y aparecen demarcando fronteras de diferentes niveles o expresión de emociones diversas; su característica principal es que éstas se manifiestan por un cambio de la línea de frecuencia fundamental, un silencio o ambos. A partir de lo anteriormente referido podemos clasificar la función de las pausas de la siguiente manera:

1. *Pausas en frontera de unidades sintácticas y semánticamente autónomas*: Por ejemplo: “Juan y María se fueron # Teresa se quedó”.

2.- *Pausas en frontera de proposición a una entonación continuativa*. Por ejemplo: “Ellos se fueron # como tú no llegabas...”

3.- *Pausas entre dos constituyentes sintácticos*. Por ejemplo: “Juan, Andrés, Pedro y Ana # juegan en el jardín”.

4.- *Pausas distribuidas en el interior de constituyentes*. Por ejemplo: “Es un hombre # responsable”.

En los primeros tres ejemplos las pausas tienen una función separadora y organizadora de naturaleza sintáctica, pues el locutor marca las unidades largas como las proposiciones o las

frases e igualmente puede pausar entre los constituyentes sintácticos. El cuarto ejemplo revela un preclaro valor intencional. Por otra parte, existe la tendencia a considerar que el silencio en estas pausas es inversamente proporcional a la dependencia sintáctica que une los dos elementos, es decir, que las fronteras de párrafos corresponderían a pausas más largas que las pausas entre oraciones y éstas, a su vez, más largas con respecto a las ubicadas entre frases.

Igualmente importante es la doble segmentación atribuida al silencio: la impuesta por la estructuración sintáctica de un enunciado y aquella correspondiente al aspecto comunicacional ligado a la organización de la información en el mensaje o a la respuesta del receptor. Las estrategias utilizadas por el hablante para la aparición de las pausas contribuyen a marcar las diferentes etapas de la argumentación y ayudan a la comprensión del discurso. De esta manera, a la función sintáctica de la pausa se le superpone una función de carácter enunciativo.

3.8.3. Las pausas en el diálogo

Por definición, en el diálogo hay dos personas comunicándose y lo ideal es que uno hable mientras el otro escucha. Cuando el emisor hace silencio, el receptor toma su turno de habla. De esta manera, la función “dialógica” asociada a los turnos de habla puede ser asumida, ya sea por las pausas no silenciosas o por los silencios, debido a que las pausas juegan un papel muy importante, no solamente en la elocución, sino en la distribución o la regulación de los turnos de habla. Así, los silencios pueden indicar finalización de un enunciado, cediendo, por lo tanto, el turno de habla a otro interlocutor. En cambio, las pausas sonoras están asociadas a procesos de espera y a un medio utilizado por el locutor para codificar la información siguiente; éstas constituyen, evidentemente, la huella de una actividad de elaboración verbal.

El papel esencial de las pausas es codificar y planificar los enunciados. Las pausas permiten a un locutor preparar su mensaje, a la vez que evidencian la complejidad sintáctica y léxica puesta en obra en una producción oral, indicando la manera como el locutor elabora su propio texto y organiza su discurso.

Por otra parte, las pausas tienen un papel de carácter fonostilístico²⁵, es decir que desde el punto de vista del locutor, y en relación con la función expresiva del lenguaje, éste se

25.- La fonostilística es una rama de la fonología que se encarga de estudiar los elementos fónicos que tienen una función expresiva (emotiva) o apelativa pero no referencial. Es decir, abarca todos los aspectos que caracterizan a un hablante en particular: nivel social, edad, sexo, nivel cultural, geografía, entre los más destacados.

vale de diferentes estrategias “pausales” en función del tipo de discurso producido y de la relación con sus interlocutores. La utilización de silencios inesperados puede ser una estrategia para impresionar al auditor, ocurre mucho en los discursos políticos (cfr. Duez, 1991). Es decir que la distribución inesperada de las pausas llama la atención del auditor y ayudan a poner en relieve un argumento que se introduce.

Las pausas silenciosas están cargadas de sentido, no son silencios vacíos, por el contrario, son medios de comunicación, portadores de información y significación. Son, además y en gran medida, marcas de poder.

3.8.4. Pausas y ritmo

Como hemos podido apreciar a lo largo de este capítulo, el ritmo rige la relación entre los sonidos y los silencios en todo enunciado y en toda situación de comunicación.

Hemos observado de qué forma el tiempo se presenta en el habla como la división de períodos de actividad y de inactividad, pues, el locutor se detiene para dudar, para marcar una frontera sintáctica y prosódica, para respirar o para resaltar una idea. El receptor se apoya en las pausas para identificar las diferentes unidades lingüísticas, para interpretar la velocidad de habla o para captar la situación de comunicación.

En situación de lectura, el silencio integra signos de puntuación que expresan mucho más que la función sintáctica. La función de los signos de puntuación está siempre manifestada, pues marca los lugares donde podemos o debemos respirar en la lectura en voz alta, cambiar de tópico o simplemente culminar un enunciado. El habla de la lectura está ligada a lo visual y la puntuación es, sin lugar a dudas, la inserción de la oralidad en la visualización de un texto. Los signos de puntuación coadyuvan “marcando” un tiempo de reposo que permite al hablante segmentar visualmente el flujo continuo del texto. Alrededor de esta organización que pudiéramos llamar tipográfica se crea la organización melódica y rítmica de una lectura particular.

3.9. Los signos de puntuación

En la escritura los signos de puntuación son necesarios para mantener la cohesión textual y la adecuada comprensión del mensaje. La ausencia de éstos genera imprecisiones de tipo sintáctico y sintáctico-semántico que desorientan al lector en la transmisión oral de un texto determinado. Los signos de puntuación señalan la prosodia del texto

escrito semejante a la función que cumple la partitura con todos sus movimientos en la decodificación de una pieza musical. La existencia de los signos de puntuación garantiza un orden preestablecido necesario en la construcción y organización del sentido.

Un asertivo ejemplo de la importancia del uso de los signos de puntuación en la lectura, podemos observarlo en la siguiente cita: “. . . es importante conocer las notas o signos que se han adoptado para que la escritura exprese lo mejor que sea posible las pausas e inflexiones de la voz en el modo ordinario de hablar” (Vicente Salvá, 1830 en Peñalver Castillo, 2002:104).

A continuación expondremos los principales signos de puntuación y la función de cada uno de ellos en la lectura.

El punto y su uso: La función principal del punto es indicar al lector que el texto ha concluido o que se debe hacer una pausa más larga que ante la presencia de una coma. A continuación enumeramos las situaciones en las que aparece un punto en un texto determinado:

- 1.- Indicando la finalización de un texto. Es aquel punto denominado generalmente como ‘punto final’.
- 2.- Cuando una idea expresada en el texto tiene sentido completo y es posible pasar a otra idea sin que quede pendiente la comprensión de la idea anterior. Este punto se conoce como ‘punto y aparte’.
- 3.- Para separar oraciones que comparten ideas de un mismo pensamiento. Éste es conocido como ‘punto y seguido’.
- 4.- Después de las abreviaturas. Por ejemplo: “Dr.” (Doctor), “Sra.” (Señora), “Srta.” (Señorita)
- 5.- Para separar las iniciales de las siglas. Ejemplo: C.T.V (Central de Trabajadores de Venezuela)
- 6.- En los párrafos o enumeraciones marcadas con números o letras. Por ejemplo: a. b. c. 1. 2. 3.

La coma y su uso: La presencia de la coma en un texto suele indicar al lector que debe hacer una breve pausa en su lectura. Su uso es bastante variado y la podemos apreciar en las siguientes situaciones de lectura:

- 1.- En las enumeraciones, siempre y cuando no vayan ligadas por una conjunción. Ejemplo: “Trae tomates, lechuga, cebolla”.
- 2.- Para separar un vocativo. Por ejemplo: “Espero, mi estimado señor, que venga mañana”.
- 3.- Para indicar la presencia de elipsis de una o más palabras. Por ejemplo: “El mejor vino, el Chateneuf du Pape.”
- 4.- Para separar la transposición o el hipérbaton. Por ejemplo: “Al despegar el avión, las azafatas repartieron los periódicos.”
- 5.- Para separar las frases sustantivas yuxtapuestas o explicativas en aposición. Por ejemplo: “Esta joya, perla del caribe, es valiosísima.”
- 6.- Para separar las oraciones adjetivas explicativas. Por ejemplo: “Los libros, que ya habían leído en el curso, tenían las hojas sueltas.”
- 7.- Para separar las cláusulas absolutas de gerundio y participio. Por ejemplo: “Compartiendo en el parque, los niños se conocieron.”
- 8.- Para separar dos proposiciones unidas por uno de los nexos siguientes: aunque, porque, pues, sino, etc. Por ejemplo: “Trabajó mucho, pero le pagaron mal”
- 9.- Para separar los conectores discursivos como: sobre todo, en cambio, al contrario, bueno, entonces, es decir, o sea, etc. Ejemplo: “Bueno, lo que realmente me interesa es conocer bien a mis alumnos”.

El punto y coma y su uso:

- 1.- Separa elementos equivalentes subdivididos en partes subalternas por medio de comas. Ejemplo: “Para la fiesta las muchachas trajeron pasteles; los muchachos, cervezas; la dueña de la casa, refrescos.”
- 2.- Separa oraciones unidas por el sentido, cuando se ha obviado la conjunción. Ejemplo: “Vengo pronto; no echés llave”.
- 3.- Separa las oraciones de extensión unidas por conjunciones adversativas. Ejemplo: “Salimos temprano de casa; no obstante llegamos tarde al teatro”.
- 4.- Aparece después de varios elementos separados por una coma y sigue una oración

referida a ellos. Ejemplo: “La neblina que caía, la tenue lluvia, el frío de la tarde; todo nos recordaba la Mérida de antaño”.

Los dos puntos y sus usos:

- 1.- Se ubican después de una proposición que señala una enumeración. Ejemplo: “Los elementos prosódicos del español son: acento, ritmo y entonación.”
- 2.- Antes de una cita textual. Ejemplo: como dijo mi hermano: “Nada es permanente”
- 3.- Después del vocativo en las cartas. Ejemplo: Distinguido señor:
- 4.- En documentos oficiales, solicitudes, después de las expresiones “Solicito, expongo, señalo, declaro: etc.”
- 5.- Antes de una oración que es consecuencia o resumen de la anterior. Ejemplo: “Llegó tembloroso y pálido: lo habían robado.”

Los puntos suspensivos y sus usos

- 1.- Se utilizan para interrumpir una enumeración que podría continuar. Ejemplo: “Lee todo lo que le cae en las manos. Le gustan las obras clásicas, las novelas de ficción, la poesía, la literatura erótica ...”
- 2.- Para dejar una oración incompleta, por diferentes razones. Un ejemplo de ello es lo que ocurre cuando nos referimos a los refranes y mencionamos la primera parte. Ejemplo: “Camarón que se duerme...”
- 3.- Para suspender el discurso cuando lo que sigue es algo inesperado.
- 4.- Para copiar parcialmente un texto, señalando lo que se omite. Por ejemplo cuando en una cita textual hay algo que omitimos.
- 5.- Para sugerir algo...Y dejarlo a la imaginación del receptor.

A manera de recapitulación, hemos podido apreciar que la pausa es una unidad prosódica compleja que cumple funciones sintácticas, enunciativas, discursivas, rítmicas y hasta fonostilísticas, además de indicar procesos cognitivos de codificación textual (acceso al léxico, programación y planificación). Sus funciones se cumplen incluyendo también la entonación

El funcionamiento de la pausa en situación de lectura y en español hablado es bien diferente y no es suficiente distinguir dos tipos de pausas –la pausa silenciosa y la sonora– para identificar con precisión sus funciones. Consideramos que aún falta mucho por investigar para poder precisar su estatus en la estructuración prosódica, así como su función discursiva y su papel en los procesos enunciativos. Sin embargo, en este capítulo hemos intentado acercar al lector a este rasgo prosódico con la intención de facilitar su estudio. En lo que respecta a los signos de puntuación nos parece fundamental resaltar su importancia en la adecuada organización prosódica del texto escrito. Esperamos que lo expuesto en los párrafos anteriores sirva de aporte al estudio de aspectos prosódicos igualmente importantes.

CAPÍTULO IV

LA ENTONACIÓN: PORQUE LA ENTONACIÓN SON LOS TONOS DE LA FRASE

4.1. Orígenes del uso de este término

Pareciera que el concepto de entonación, tal como lo reseñamos en el capítulo reservado al acento, estuvo, en las etapas históricas del griego antiguo y del latín, asociado a este último rasgo prosódico, pues, gran parte de los estudios sobre el acento indoeuropeo, en especial la llamada escuela francesa integrada por filólogos clásicos como Juret (1913); Meillet-Vendryes (1924); Cousin (1951); Niedermann (1953) o Maniet (1953), entre los más destacados, coinciden en otorgarle a este rasgo prosódico una naturaleza libre y musical en la primera etapa de su evolución. Enriqueciendo esta hipótesis, Cicerón²⁶, gramático y escritor latino que vivió durante los años 106-43 a J.C., atribuye a cada palabra una sílaba aguda con la finalidad de que ésta se acentúe según su “naturaleza misma, como si se quisiera *modular* la voz humana”²⁷. El vocablo *entonación*, tal como lo conocemos actualmente en español, fue creado en 1372 a partir del término latino *tonare*, centrando su significación a la ideas de ‘tronar’ o ‘hacer sonar’; acciones que etimológicamente se alejarían de su sentido inicial de carácter musical, pero que sin embargo guardan su sentido primitivo más elemental de “algo que hace *resonar* la voz”. En el siglo XIX, Chateaubriand se refiere a “les tons de la voix” como estructuradores de la musicalidad del habla, sosteniendo la antigua idea de asociar la entonación con las diversas inflexiones de la voz. Posteriormente, en 1902, Edward Scripture publica su libro *The elements of experimental phonetics* donde señala que la melodía del habla debe ser estudiada paralelamente a la melodía del canto; este paralelismo favoreció la inclusión de la entonación en la esfera lingüística, pues, si se reconoce que la melodía de la frase es un canto, se asume que la entonación es el canto de la expresión oral. Estudios como el del fonetista inglés Daniel Jones, “Intonation Curves” (1909), contribuyen, aun más, a otorgarle a la entonación un carácter lingüístico significativo.²⁸

26.- *De Oratore*, 85. Traducción nuestra.

27.- Las cursivas son nuestras.

28.- Para mayor información, confróntese Rossi, 1999. *L'intonation, le système du français: description et modélisation*. París, Ophrys.

4.2. Entonación

La entonación es el rasgo prosódico del que más oímos hablar, ello ocurre por el simple hecho de que estamos habituados a asociar la entonación con otros rasgos prosódicos, pues no es sencillo percibir la entonación separándola del ritmo e incluso del acento. Debido a múltiples factores, la entonación es el rasgo prosódico más difícil de estudiar, esto debido a la complejidad que existe: 1) al describir las fluctuaciones melódicas de la voz sin soporte acústico-experimental; 2) a causa de la ausencia de criterios de contraste evidentes que permitan distinguir las curvas melódicas en el sentido de diferenciar lo significativo de lo redundante, y, 3) así como a la falta de un sistema de transcripción que se ajuste óptimamente a la descripción de sus elementos constituyentes con valor significativo.

Sin embargo, y a pesar de estos inconvenientes en su determinación, la entonación puede ser considerada como un parámetro concreto: la melodía. De la entonación como rasgo prosódico hay muchas definiciones, en este texto nos concentraremos en resaltar aquellas que, según nuestro criterio, coadyuvan a la comprensión de este rasgo lingüístico.

En primer término, la entonación nos remite a la altura musical de los sonidos, ésta es el atributo que nos permite ordenar sonidos en escalas ascendentes de grave a agudo y descendentes de agudo a grave.



Figura 14. Escala de sonidos

Otra definición de entonación está asociada a las variaciones del tono laríngeo o variaciones en la frecuencia fundamental de un sonido determinado. El tono laríngeo es el producido por la vibración de las cuerdas vocales debido a la presión del aire que viene de los pulmones, a ese sonido se le conoce como tono o frecuencia fundamental, de allí su relación con la entonación.²⁹

29.- Igualmente es importante hacer mención a la relación intrínseca de la entonación con las variaciones del tono laríngeo que afectan a unidades mayores que el fonema y la sílaba, contribuyendo a formar la curva melódica de la frase.

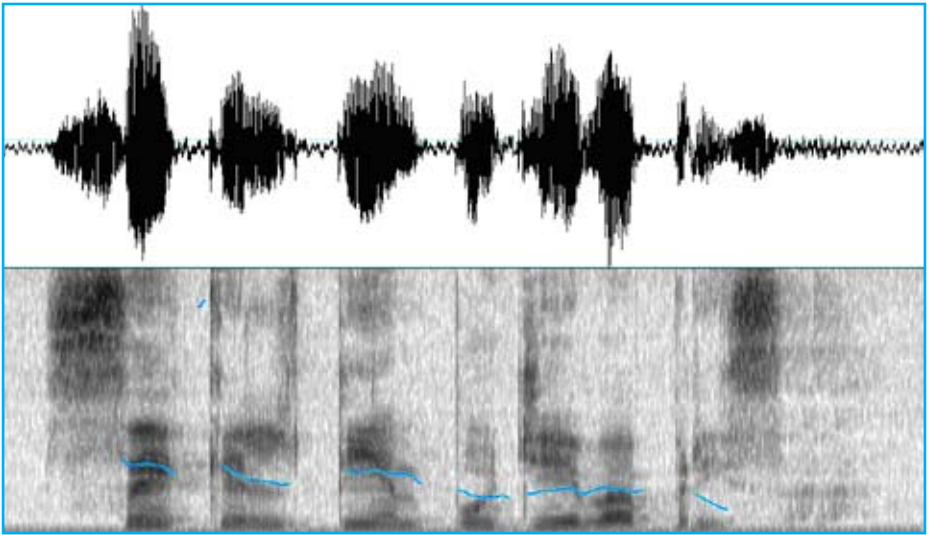


Figura 15. Emisión de la frase **Sé que el tiempo lleva prisa**. Obsérvese que en presencia de cualquier fonema sordo (en negritas) hay ausencia de línea de f_0 (en azul).

La entonación se evidencia en tres niveles:

1. Un nivel fonético, pues analiza el parámetro físico de frecuencia fundamental a lo largo de la emisión de cualquier sonido lingüístico.
2. Un nivel fonológico, ya que intenta determinar las unidades melódicas con valor distintivo en la lengua.
3. Un nivel semántico/pragmático, pues remarca los efectos significativos de las variaciones de entonación en los enunciados.

Considerando la complejidad de este rasgo prosódico, la manera más idónea de estudiar la entonación es a través de modelos teóricos que permitan estructurar fonológicamente la condición entonacional del discurso. Debido a esta razón, dedicamos este apartado a explicar algunas de las propuestas y modelos para el estudio de la entonación española. Iniciamos esta exposición con la descripción que Navarro Tomás (1944)³⁰ hace sobre la entonación del español, estudio que a nuestro parecer, sigue siendo la propuesta más completa hasta el presente.

30.- En el presente libro hemos trabajado con la edición de 1974.

4.3. El aporte de Tomás Navarro Tomás

Navarro Tomás, al proponer la distinción de los tipos comunicativos de frases, describe separadamente sus particularidades entonativas; para ello establece cinco unidades melódicas para la frase afirmativa y cinco para la frase interrogativa, constituyendo, entonces, el sistema de entonación lógica en diez unidades melódicas. El autor nota la dependencia del valor fonológico de las unidades de la frase afirmativa con la modulación final, tonos con altura musical y características funcionales diferentes y que son llamados tonemas³¹, ellos son los responsables del carácter fonológico de cada unidad y se manifiestan al final del grupo fónico³². Las partes iniciales y medias de la unidad juegan un papel secundario -desde un punto de vista lingüístico- de acuerdo con la lengua. Así que para Navarro Tomás existen cinco tonemas para las frases afirmativas y cinco para las interrogativas.

Con respecto a los cinco tonemas de la frase afirmativa tenemos los siguientes: 1) la cadencia, 2) la anticadencia, 3) la semi-cadencia, 4) la semi-anticadencia y 5) la suspensión, los cuales pueden representarse de la siguiente manera:

Tono alto	↑	anticadencia
	↗	semi-anticadencia
Tono medio	→	suspensión
	↘	semi-cadencia
Tono bajo	↓	cadencia

Figura 16. Tonemas de la frase afirmativa. Navarro Tomás (edición de 1974)

El tonema de **cadencia** señala el final absoluto de la frase afirmativa; la **anticadencia** tiene lugar al final de la parte ascendente de la frase y señala una oposición así como un

31 Marca tonal ubicada al final de la frase.

32 Parte de discurso comprendida entre dos pausas.

contraste de ideas; el tonema de **semi-cadencia** manifiesta una afirmación sin certeza; el tonema de **semi-anticadencia** expresa la continuidad de una idea, mientras que el tonema de **suspensión** expresa una idea incompleta.

Ejemplo:

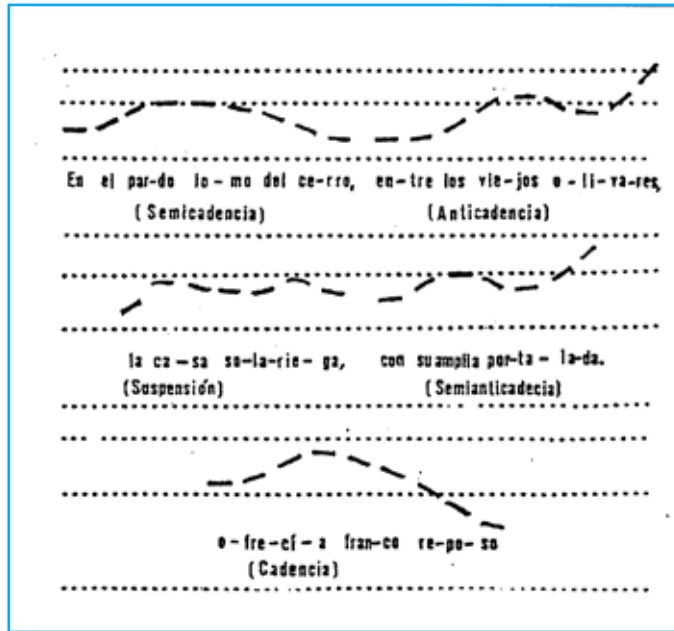


Figura 17. Declarativos del español. Tomado de Navarro Tomás (1974: 209)

La función principal de las unidades melódicas o tonemas es darle un valor a la interacción y a la diferenciación de los grupos de sonidos en los cuales la frase está organizada. Esta función se realiza gracias a las coincidencias o contrastes de las modulaciones tonales y su diferenciación esencial reside en la oposición cadencia-anticadencia que distingue la parte ascendente de la frase de su parte descendente.

En cuanto al análisis de la entonación de la frase interrogativa, Navarro Tomás distingue cinco tipos:

1. La unidad **interrogativa absoluta**: en ella el tono desciende desde la parte media del grupo fónico hasta la última sílaba acentuada, o

bien hasta aquella que la precede inmediatamente, justo antes de empezar el ascenso final.

2. La unidad **interrogativa relativa**: en ésta se presenta una inflexión circunfleja que se realiza sobre la última sílaba acentuada.
3. La unidad **interrogativa asertiva**: el tono desciende desde la parte media y aún más en la parte final del grupo fónico.
4. La unidad **interrogativa intensa**: el tono sube desde la parte media del grupo y presenta una subida brusca al final.
5. La unidad **interrogativa continuada**: se manifiesta en las unidades no finales de preguntas compuestas de varios grupos y presenta al final del grupo un tono que desciende para remontarse enseguida.

Ejemplos:

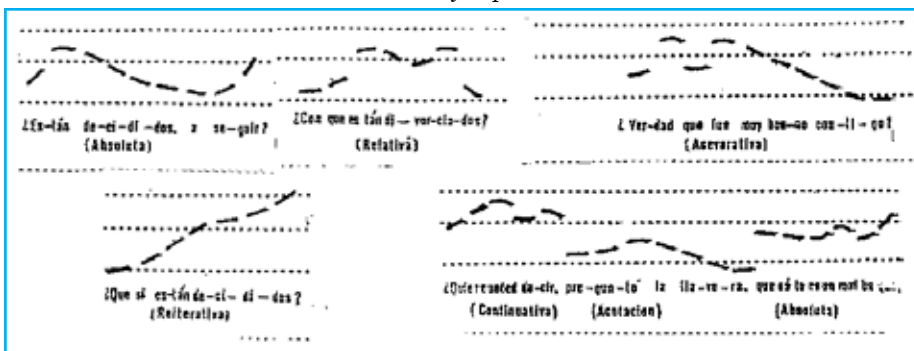


Figura 18. Interrogativas del español. Tomado de Navarro Tomás (versión 1974: 210)

Consideramos pertinente citar el trabajo de Navarro Tomás porque es, ciertamente, el punto de partida para el estudio de la entonación española y sigue siendo inspiración de quienes se ocupan de este rasgo de la lengua, pues describió, inigualablemente, la gran variedad de tipos melódicos del español.

Aparte de la valiosa contribución de Navarro Tomás en lo que respecta al estudio de la entonación del español, podríamos referir que los primeros modelos lingüísticos de la entonación para otras lenguas surgieron a principios del siglo XX con las propuestas

de la Escuela Británica y la Escuela Americana. La diferencia más notable entre esas dos escuelas está en el tipo de elementos fonológicos subyacentes presentes en la entonación. Por un lado, la Escuela Británica considera que la entonación está constituida por un cuerpo melódico y un final. A partir de esta consideración se analizan los contornos melódicos como secuencias de “configuraciones” expresados a partir de movimientos tonales en los que se distingue el final de la curva del resto de la emisión. A este tipo de análisis europeo se le conoce como “análisis por configuraciones”. Por otra parte, la Escuela Norteamericana considera que los contornos entonativos se encuentran constituidos por morfemas suprasegmentales estructurados en tres fonemas básicos: fonemas tonales, fonemas acentuales y fonemas de juntura. Para esta escuela dichos morfemas suprasegmentales deben ser analizados a través de una serie de niveles tonales estáticos; es por ello que a este análisis se le denomina “análisis de niveles”.

Ese movimiento renovador, para la época, inspiró la propuesta de Antonio Quilis en lo concerniente al estudio de la entonación española. A continuación, nos resulta de especial interés presentar una síntesis de dicha propuesta, destacando los aspectos más relevantes de su teoría acerca de la entonación española.

4.4. Configuraciones y niveles: Antonio Quilis

Quilis (1975, 1988, 1993, 1999) plantea que la entonación debe ser analizada definiendo las unidades lingüísticas pertinentes que constituyen el sistema, revisa así la proposición de análisis de configuraciones y de niveles. Según el análisis de configuraciones, la curva melódica, con las variaciones de frecuencia fundamental asociada, permite distinguir el final de la frase y el resto de la emisión. En este análisis lo pertinente se ubica al final de la unidad. Por otra parte, según el análisis de niveles, y tal como lo señalamos anteriormente, los contornos entonativos son las unidades significativas constituidas por morfemas suprasegmentales integrados por fonemas tonales (marcas significativas de frecuencia fundamental), acentuales (marcas significativas de acento) y de juntura (marcas significativas de rupturas). Quilis, apoyándose en Daneš (1960), señala que la controversia entre análisis de niveles y análisis de configuraciones puede ser resuelta partiendo de lo que denomina ‘configuraciones de niveles’. Quilis justifica esta posición de la siguiente manera:

- a) A lo largo de la emisión de la curva entonativa distinguimos ascensos, descensos y desplazamientos; siendo importante destacar que la melodía de la curva de entonación no se encuentra en estas variaciones sucesivas de la frecuencia fundamental, sino en la secuencia de niveles tonales.
- b) El análisis de configuraciones, utilizado en principio para describir los tonos, incluye la existencia de diferentes niveles que permiten describir a éstos; tales niveles son: 1) alto ascendente y 2) alto descendente, 3) bajo ascendente y 4) bajo descendente. Por otra parte, las junturas, dados los movimientos finales de la frecuencia fundamental en tonos ascendente o descendente no pueden ser descritas sin recurrir a unidades más pequeñas. Los dos métodos se complementan, el análisis de niveles tonales y de junturas permite describir los puntos pertinentes gracias a los cuales la melodía se realiza. Así, un informe de las configuraciones permitiría describir las características tonales.

Quilis propone entonces, las unidades entonativas siguientes:

- I) Los niveles tonales: /1/ o bajo, /2/ o medio, y /3/ o alto.

Para indicar la función combinatoria de estos niveles tonales, propone cuatro posiciones distribucionales:

- 1) después de pausa (posición inicial absoluta) o después de una juntura terminal.
 - 2) en una sílaba con acento débil, después de la última sílaba que tiene acento fuerte.
 - 3) en todas las sílabas con acento fuerte.
 - 4) delante de la última sílaba con acento fuerte, antes de juntura terminal.
- II) Las junturas terminales: Éstas se presentan cuando la función es delimitativa. Aparecen al final de una secuencia, seguidas o no de una pausa y pueden ser: 1) descendente, 2) ascendente y 3) suspensiva, pudiendo reducirse a dos: 1) descendente y, 2) ascendente.

- III) Los acentos: Éstos caracterizan la descripción fonológica del español y se encuentran reducidos a dos: 1) acento fuerte y 2) acento débil. La distribución de los elementos acentuales proviene de las reglas de acentuación de la lengua.

Para Quilis, los niveles tonales, las junturas terminales y los acentos serán las unidades a partir de las cuales se estudia la entonación. El autor también señala que:

- 1) Estas unidades representan una función combinatoria ya que pueden formar grupos capaces de identificar y de distinguir palabras y frases. Cada una de estas unidades tiene una distribución determinada y cada una de ellas está presente en el suprasegmento entonativo.
- 2) Estas unidades delimitan y organizan la sustancia de la lengua, partiendo de que son localizables y sustituibles.
- 3) Estas unidades son portadoras de una función contrastiva y distintiva en la lengua.

El autor completa su teoría con la gráfica de configuraciones y de niveles siguiente:

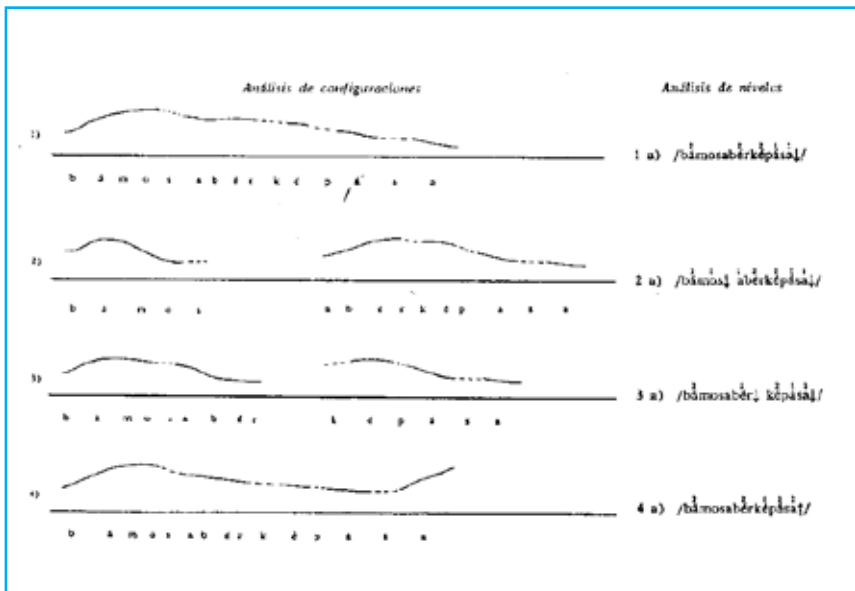


Figura 19. Análisis de configuraciones y análisis de niveles. Quilis (1999:421).

El enfoque de Quilis permite ciertamente explicar claramente las unidades de entonación y su función en la lengua española. Por otra parte, se trata del primer enfoque que desprende las unidades de entonación que constituyen la melodía de esta lengua.

La Escuela Británica y la Escuela Norteamericana siguieron inspirando el estudio de la entonación en el siglo XX y sus propuestas están en los cimientos de los modelos propuestos. En este apartado no expondremos todos los modelos que en la actualidad existen para describir la entonación de las lenguas, para esto sugerimos consultar el texto de Pilar Prieto: *Teorías de la Entonación* (2003), muy claro y exhaustivo sobre el tema. A continuación nos concentraremos en explicar dos modelos que han sido aplicados exitosamente al español, en su variedad venezolana: 1) el modelo de Pierrehumbert y, 2) el modelo de Aix en Provence.

4.5. Fonología métrica-autosegmental: Janet Pierrehumbert

El modelo de J. Pierrehumbert (1980) es un modelo generativo que da cuenta de las características fonológicas de la entonación del inglés. Este modelo desarrolla una representación abstracta que permite caracterizar los siguientes aspectos:

- 1.- Los tipos de melodías posibles
- 2.- La manera como esas melodías se alinean con los textos de diferentes tamaños y configuraciones acentuales.

Esto significa que el modelo busca elaborar una representación subyacente de la entonación y propone una serie de reglas que transforman esas representaciones subyacentes en realizaciones fonéticas. El modelo presenta dos aspectos fundamentales:

1. Las diferentes melodías son descritas en términos de secuencias de tonos de dos tipos: alto y bajo, representados respectivamente por H (*high*) y L (*low*).

Esas secuencias se refieren a:

- a) Uno o varios acentos tonales (*pitch accents*) alineados sobre las sílabas acentuadas.
- b) Dos tipos de tonos adicionales que caracterizan la entonación al final de las frases.

Los acentos tonales pueden ser de tonos simples o de tonos dobles. Los dos tipos de tonos adicionales son:

- a) el tono de frontera, colocado al final de la unidad entonativa (UE), el cual es independiente de la estructura métrica del texto.
- b) El acento de frase situado inmediatamente después del acento tonal nuclear y que controla la entonación a partir de este acento hasta el tono de juntura.

Es importante destacar que en este modelo el acento de frase y el de juntura no pueden ser bitonales ni deben estar asociados a las sílabas acentuadas.

2. Las realizaciones fonéticas se manifiestan de manera cuantitativa, según la forma del contorno de la frecuencia fundamental (f_0). En cuanto a las secuencias de tonos L y H, éstas son generadas por una gramática de estados finitos que definen las melodías posibles. Esta gramática puede ser formulada de la siguiente manera:

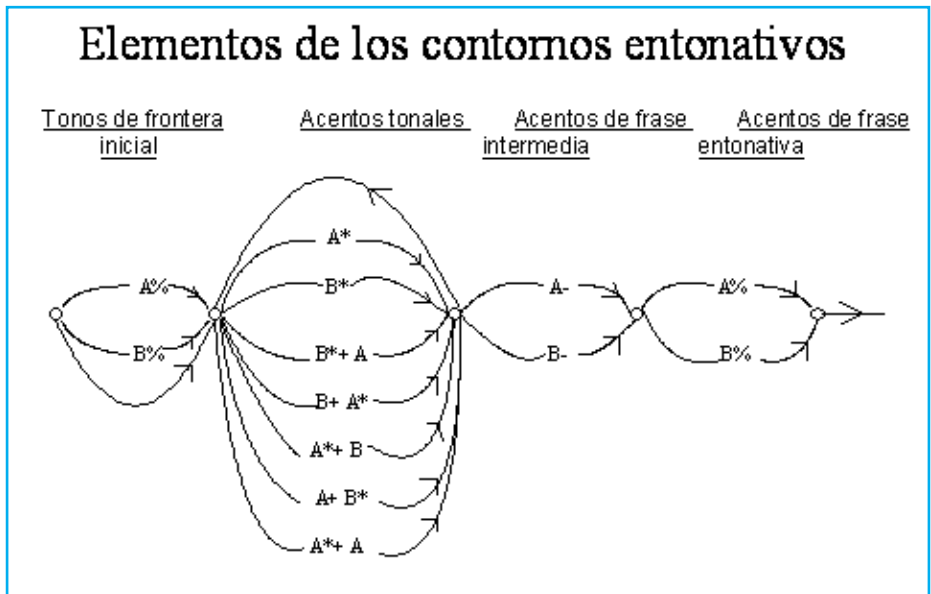


Figura 21. Gramática de estado finito formulada por Pierrehumbert (1980: 29)

La información sobre las sílabas acentuadas viene dada por la representación métrica del texto que sirve de (*input/output*) base al modelo.

Las reglas de implementación fonética dan los valores numéricos de los tonos y producen la f_0 , determinando así la forma del contorno entre los tonos sucesivos.

Cada melodía en el seno de una frase entonativa está formada por secuencias de tonos L y H. Al respecto, Pierrehumbert propone el repertorio tonal siguiente:

- 1.- Un tono de frontera inicial optativo: H% L%
- 2.- Una secuencia de uno o varios acentos tonales: H*, L*, L*+H, H*+L, L+H*, H+L*, H*+H
- 3.- Un acento de frase: H-, L-
- 4.- Un tono de frontera final: H%, L%

El tono del acento tonal, marcado por el asterisco, indica el centro del acento, el cual está asociado a la sílaba prominente de la palabra; el otro tono del acento tonal, bitonal, está asociado al material segmental que precede o sigue a la sílaba acentuada. El acento de frase está asociado a la última sílaba con acento tonal. Los tonos de frontera están asociados a la sílaba situada al extremo de la unidad entonativa.

Según el sistema específico del inglés, después del último acento tonal, existen cuatro combinaciones posibles entre el acento de frase y el tono de frontera:

H-H%
L-H%
H-L%
L-L%

Cada una de esas combinaciones ilustra una configuración diferente debido a la característica “generativa” del modelo de estados finitos.

4.6. La fonología métrica auto-segmental aplicada al español: Juan Manuel Sosa

Sosa (1999) presenta un modelo de la entonación del español destinado a rendir cuenta de todos los contornos melódicos de la lengua española. Los principios y

procedimientos utilizados derivan de la teoría de Pierrehumbert (1980) para la entonación del inglés. La adaptación de Sosa prevé que el modelo sea aplicado a frases declarativas finales, preguntas absolutas y preguntas pronominales para diferentes dialectos hispano-americanos (dialectos urbanos de Buenos Aires, Lima, Bogotá, Caracas, La Habana, San Juan de Puerto Rico y Ciudad de México, respectivamente). Con el objetivo de corroborar la posible existencia o no de patrones entonativos en los dialectos estudiados, Sosa analizó cada dialecto entre sí y los comparó, además, con las siguientes variedades peninsulares: la de Madrid, Barcelona, Pamplona y Sevilla.

El sustrato de su modelo de análisis se centra en la frecuencia fundamental (f_0) de los enunciados; ello si se considera la estructura tonal subyacente compuesta de secuencias de dos tonos: altos (H) y bajos (L), correspondientes a los gestos tonales de base. Estos tonos forman dos categorías tonales: los acentos tonales y los tonos de juntura.

En lo que corresponde al análisis experimental y acústico de los enunciados declarativos, Sosa encuentra cierta regularidad en la configuración de las curvas melódicas de los dialectos estudiados. Así, la configuración tonemática predominante es descendente, en la mayoría de los casos la curva melódica culmina con el tonema $L^* L\%$. El punto más alto se encuentra invariablemente en el primer pico sucediendo a la primera sílaba acentuada, después de la cual comienza el descenso. Un movimiento final circunflejo es igualmente posible. Los acentos tonales asociados a las sílabas acentuadas son: H^* , L^* , H^*+L , L^*+H , $L+H^*$, H^*+H , $H+H^*$.

Para las interrogativas absolutas, y a pesar de haberse evidenciado variaciones significativas en la configuración tonemática de estos enunciados de acuerdo con el tipo de cada dialecto analizado, el rasgo general y común se materializa a través de una altura global mayor que la del enunciado declarativo, hecho ya notado por Quilis (1982). El rasgo particular se encuentra a nivel de la juntura terminal o tonema, a partir de éste, Sosa plantea la existencia de cinco patrones:

1. Ascendente con el tono nuclear H^* (altura media) seguido de tono de juntura $H\%$. Este tipo de contorno se observa en el dialecto urbano de Buenos Aires

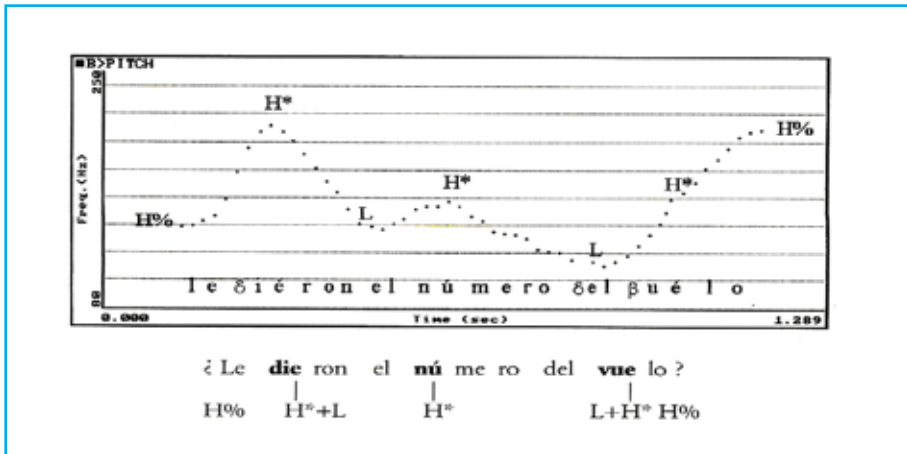


Figura 21. Tomado de Sosa, 1999:199.

2. Ascendente con un movimiento melódico que parte de la sílaba nuclear colocado cerca de la línea de base tonal. Su secuencia tonal es L^*+H ; y el tonema ascendente es $L^*+H\%$; este patrón entonativo es característico del español peninsular, en su variedad de Sevilla.

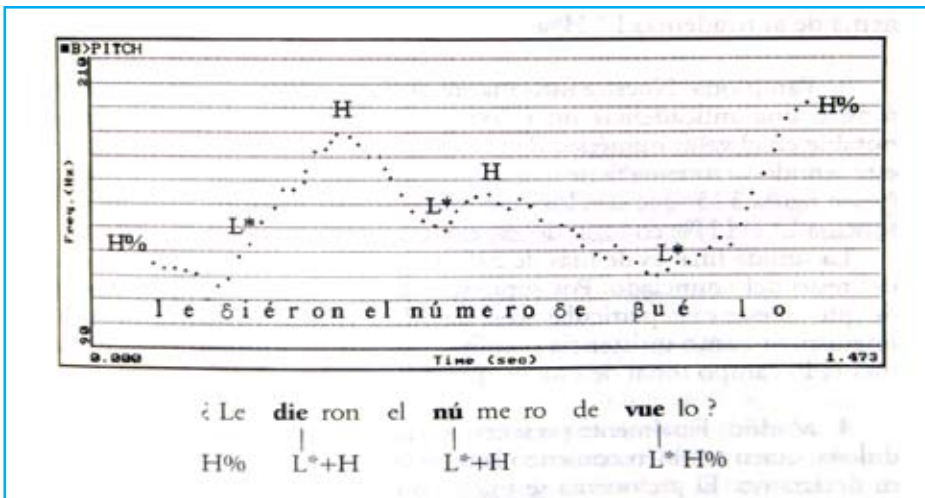


Figura 22. Tomado de Sosa, 1999:209.

3. Ascendente elevándose significativamente durante la última sílaba. La secuencia tonal resultante es la siguiente: $L^*+H H\%$ y se presenta regularmente en el dialecto urbano de Ciudad de México.

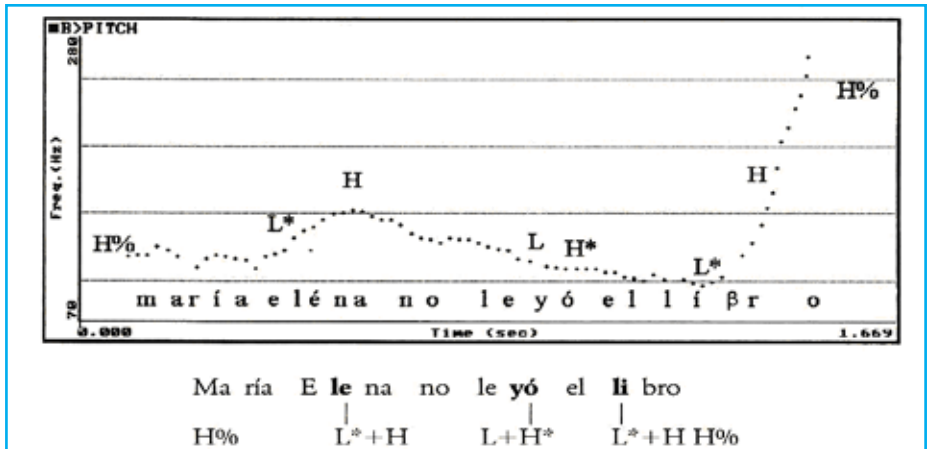


Figura 23. Tomado de Sosa, 1999:127

4. Descendente desde el punto más alto del enunciado (produciendo un tonema circunflejo), generando la secuencia H+H*L%. Esta configuración es característica del dialecto urbano de Caracas, de San Juan de Puerto Rico, así como de otros dialectos del Caribe hispánico, aunque no se circunscribe solo a ellos. Con respecto a este último patrón circunflejo interrogativo, el mismo ha sido descrito también por Quilis (1982) para el dialecto de Las Palmas de Gran Canaria, y por Cunningham (1983) para la entonación española de Oviedo.

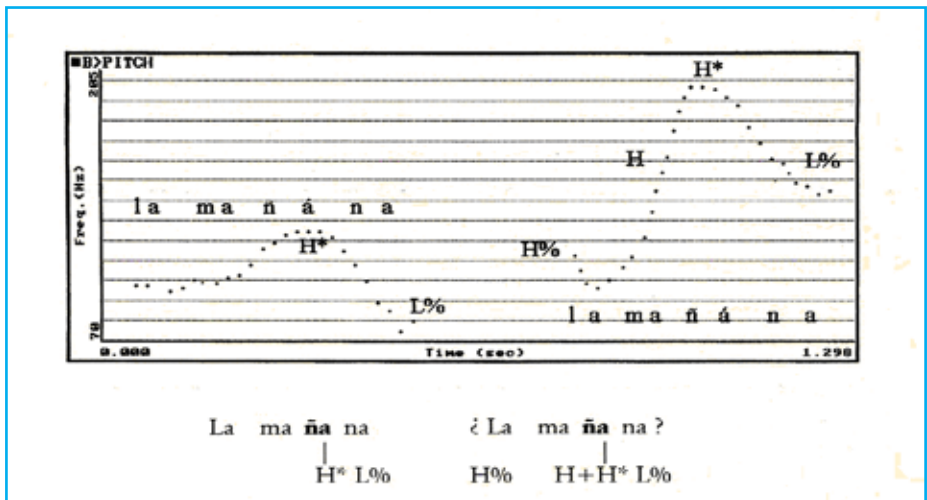


Figura 24. Tomado de Sosa, 1999:123.

5. Descendente, presentando una cadencia final originada desde la altura aproximada del resto del enunciado; la secuencia tonal resultante es la siguiente: H* L%. Este quinto patrón entonativo se evidenció en las preguntas negativas del dialecto urbano de San Juan de Puerto Rico, entre otros.

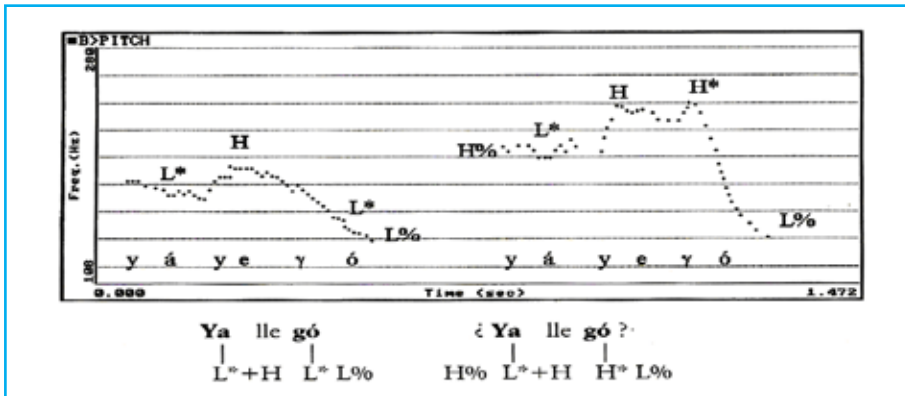


Figura 25. Tomado de Sosa, 1999:154.

En cuanto a preguntas pronominales³³, Sosa no llega a conclusiones definitivas debido a la gran variedad encontrada; al respecto, señala que este tipo de entonación se limita, en general, a aquellas descritas por Navarro Tomás y Quilis, no obstante, pudo observar diferencias de descenso final presentes en los dialectos urbanos de San Juan de Puerto Rico y Caracas; de igual manera, sus resultados revelan la preferencia de los dialectos urbanos de Ciudad de México y Bogotá por los tonemas ascendentes.

Para Sosa, la diferencia entre los dialectos se debe a los tonos constituyentes de la representación fonológica que genera los grupos melódicos. Esto, junto a la constatación de que las unidades tonales pueden tener una distribución diferente, es una característica del español en general y de algunos dialectos en particular.

En cuanto a la entonación dialectal, las diferencias se establecen según la realización fonética de los tonos subyacentes. Algunos dialectos realizan los cambios de tono en la sílaba tónica, otros en las sílabas átonas siguientes.

Sosa concluye afirmando que el sentido de los tipos de frases estudiadas (declarativas, interrogativas absolutas e interrogantes pronominales) se presentan de manera

33.- Una exposición más detallada sobre este tipo de interrogativas se encuentra en Sosa 1999:216 y ss.

medianamente regular en los dialectos estudiados, no obstante, las melodías que cada uno de ellos utiliza para transmitir su sentido puede variar. A este respecto, sus resultados evidencian diferencias sistemáticas en las realizaciones de las preguntas absolutas de acuerdo con el tipo de dialecto estudiado.³⁴ En la figura 26, a modo de ejemplo, observamos una representación de la melodía de preguntas de los dialectos de Argentina y Venezuela.

a) Pregunta del dialecto de Argentina.

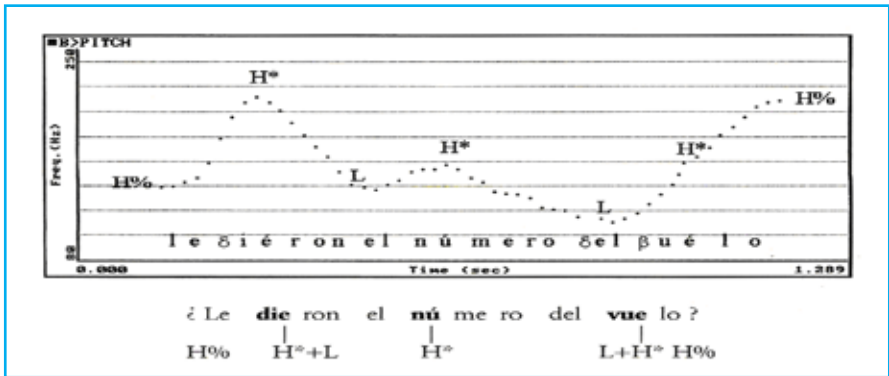


Figura 26. Tomado de Sosa, 1999:199.

b) Pregunta del dialecto de Venezuela.

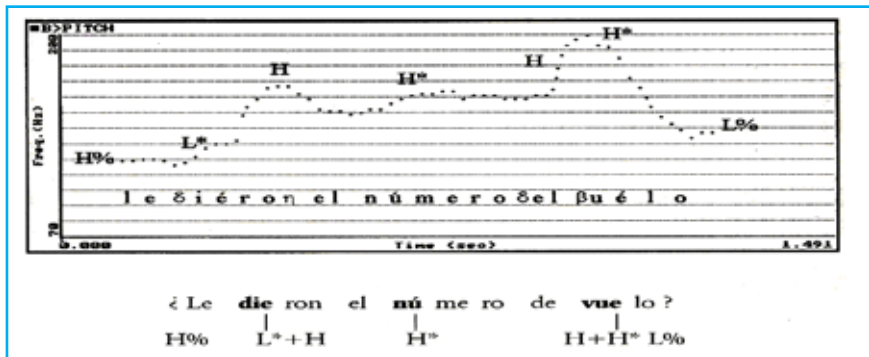


Figura 27. Tomado de Sosa, 1999:122.

Uno de los aportes inestimables del modelo propuesto por Sosa (1999) reside en dos importantes aspectos: por una parte, sus análisis son el resultado de la evidencia instrumental y acústica que ha permitido conformar la estructura tonal de las diferentes

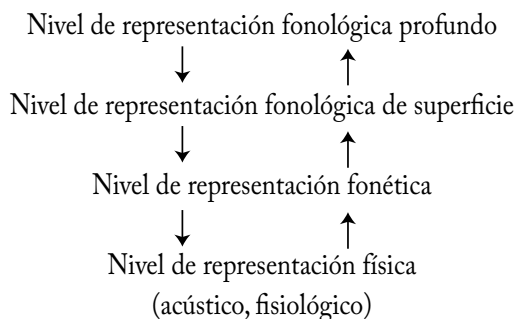
34.- Para mayor información, cfr. Sosa 1999:212 y ss.

variedades del español estudiadas, y por otra, la consideración del grupo melódico como unidad de análisis principal, pues éste es para el autor, una unidad prosódica basada en criterios de orden fonológico. Es importante reiterar que el estudio propuesto por Sosa se basa en el análisis métrico autosegmental impulsado por Pierrhumbert (1980) para el estudio de la entonación del inglés. En cuanto a las conclusiones obtenidas a partir de su investigación, Sosa (1999: 254) apunta lo siguiente:

“Sobre las entonaciones características de los dialectos que comparamos, llegamos a la conclusión de que las diferencias no son mayormente de carácter fonético, como se ha afirmado, sino de carácter fonológico [así] ...el grueso de las diferencias entre dialectos se debe a los tonos que constituyen la representación fonológica que genera los grupos melódicos. Este hecho, unido a la constatación de que las unidades tonales pueden tener distinta distribución, es un paso importante en el esclarecimiento y categorización de lo que es común al español general, y de lo que es privativo a ciertos dialectos.”

4.7. Modelo de Aix en Provence

El fundamento de este modelo establece que una teoría unificada de la prosodia debe integrar todos los niveles de representación, desde el más concreto hasta el más abstracto, explicando la naturaleza de sus relaciones. Para ello, se postulan cuatro niveles de análisis: 1) físico, 2) fonético, 3) fonológico de superficie y 4) fonológico profundo. La puesta en relación de estos cuatro niveles está fundada en un principio de interpretabilidad: este principio establece que un nivel específico de representación debe ser interpretado a un nivel inmediatamente inferior, así como a un nivel inmediatamente superior, según se expresa en este diagrama:



De esta manera, el nivel físico es la manifestación concreta de la entonación y está representada por la curva bruta de frecuencia fundamental (F0).

Tal nivel de representación física se interpreta en el nivel superior: nivel fonético, en el cual las configuraciones brutas del nivel precedente son interpretadas como representaciones fonéticas de la entonación. Estas representaciones fonéticas, logradas a través del algoritmo MoMEL (modelling melody) (Hirst y Espesser, 1993) tienen la forma de curvas continuas, constituidas por secuencias de puntos clave unidos por una función de interpolación.

El paso de una representación fonética a un nivel fonológico de superficie se da a través de secuencias tonales correspondientes a un código discreto de puntos “meta” de la representación fonética. Este código se realiza a partir del sistema de transcripción INTSINT (Internacional Transcription System for Intonation) que se utiliza allí donde aparecen las marcas señaladas por MoMEL.

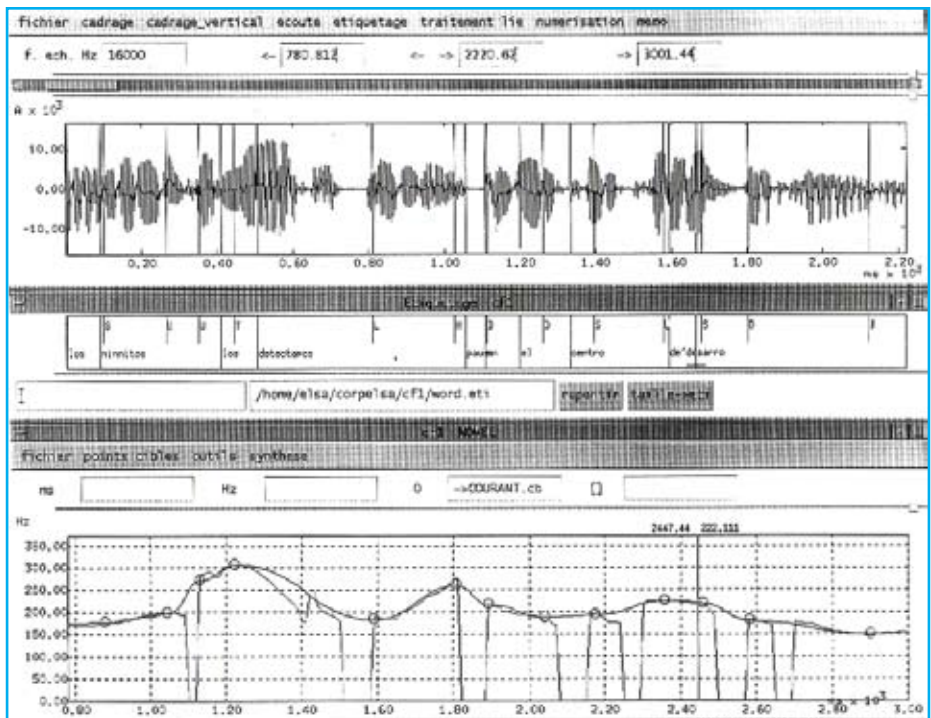


Figura 28. Representación gráfica del modelo de Aix en Provence

Los símbolos resultantes de esta transcripción son interpretados en un nivel superior, nivel fonológico subyacente: Este nivel de representación que depende de la teoría fonológica asociada tiene sus fundamentos en una concepción jerárquica de la entonación y postula que un contorno entonativo es interpretable como el resultado de una linearización de las secuencias de tonos de las distintas unidades que, según este modelo son:

UE (unidad entonativa)

UR (unidad rítmica)

UT (unidad tonal)

S (sílabas)

4.8. Modelo de Aix en Provence aplicado al español: Elsa Mora

Para el español, según Mora (1996), el modelo se comportaría de la siguiente manera:

1. Una unidad entonativa constituida por secuencia de tonos LH de la Unidad tonal y que finaliza con un tono descendente (B)
2. Una unidad rítmica que responde a dos reglas obligatorias de alargamiento:
 - a. un alargamiento de la sílaba acentuada
 - b. un alargamiento de la sílaba final de la UE.

La aplicación de estas reglas permitirá, por un lado, delimitar las fronteras de la unidad rítmica (UR) en función del alargamiento acentual, considerando el pie acentual con núcleo a la derecha como tipología de estructura rítmica; y, por el otro, delimitar la unidad rítmica (UR) final asociada también con el descenso final de la unidad entonativa (UE).³⁵

35.- Esto se aprecia en la figura 29 de la página siguiente.

Para describir las variaciones dialectales de la lengua, la unidad rítmica permite la aplicación de reglas opcionales que operan en las sílabas inacentuadas. Esas reglas hacen referencia a las indicaciones de alargamiento, reducción o neutralidad. Las marcas de alargamiento serán las menos utilizadas, justamente porque son los elementos no marcados del acento y del fin del sintagma. Las reglas obligatorias informan sobre la lengua y las reglas opcionales permiten diferenciar los dialectos.

Por otra parte, para este modelo, la unidad tonal (UT) no puede ser definida sin hacer referencia a la unidad rítmica (UR), ya que el acento se define fundamentalmente por el alargamiento que se le asocia. Luego, dados los resultados de los estudios sobre el acento, la unidad tonal (UT) estaría caracterizada por presentar preferiblemente un tono L (*low*) en la sílaba acentuada y un tono H (*high*) en la sílaba post-acentual.

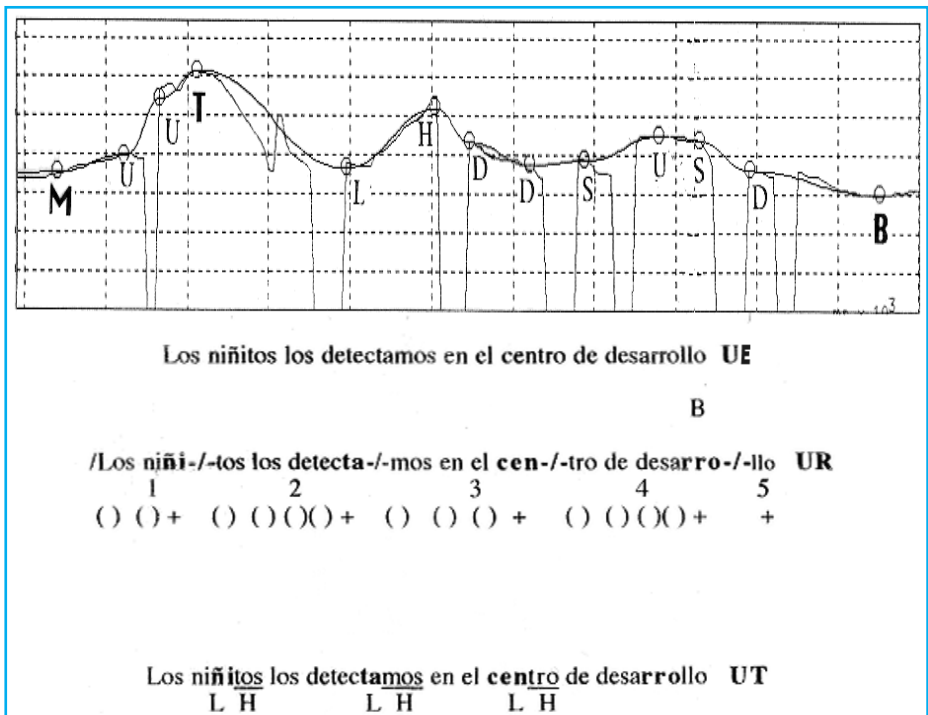


Figura 29. Unidades tonales, rítmicas y entonativa marcadas en la frase **Los niños los detectamos en el centro de desarrollo.**

Estos resultados apoyan la idea según la cual la descripción prosódica de una lengua puede realizarse a través de un modelo jerárquico, en el cual cada nivel depende del nivel inmediatamente superior.

En el momento de explicar un fenómeno entonacional es imperativo recurrir a algún modelo. Cualquiera de los dos modelos explicados e incluso otros, pueden dar cuenta de las modalidades de entonación en el español.

4.9. Modalidades de entonación en el español venezolano

Los datos arrojados de las investigaciones realizadas en el Laboratorio de Fonética de la Universidad de Los Andes nos permiten mostrar algunos de los recorridos de la frecuencia fundamental de los siguientes tipos de emisiones, para las cuales cualquiera de los dos modelos explicados pudiera ser aplicado:

Declarativa

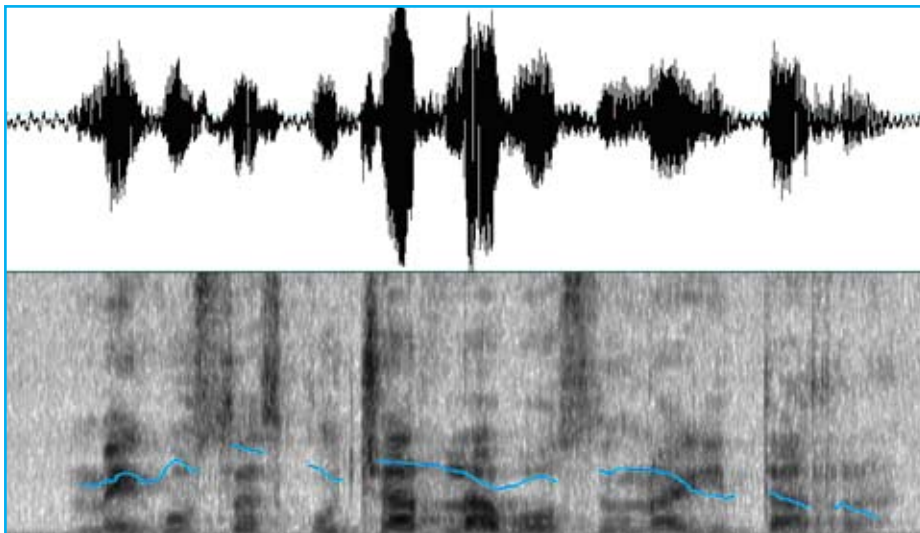


Figura 30. Emisión de **Me gusta escuchar la voz de una guitarra**

Interrogativa absoluta

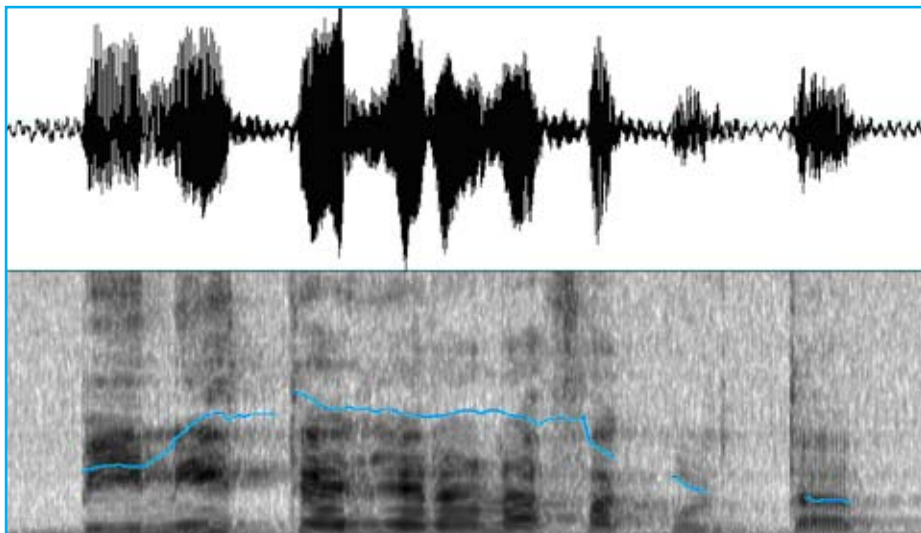


Figura 31. Emisión de **¿Viniste ayer a la facultad?**

Interrogativa relativa

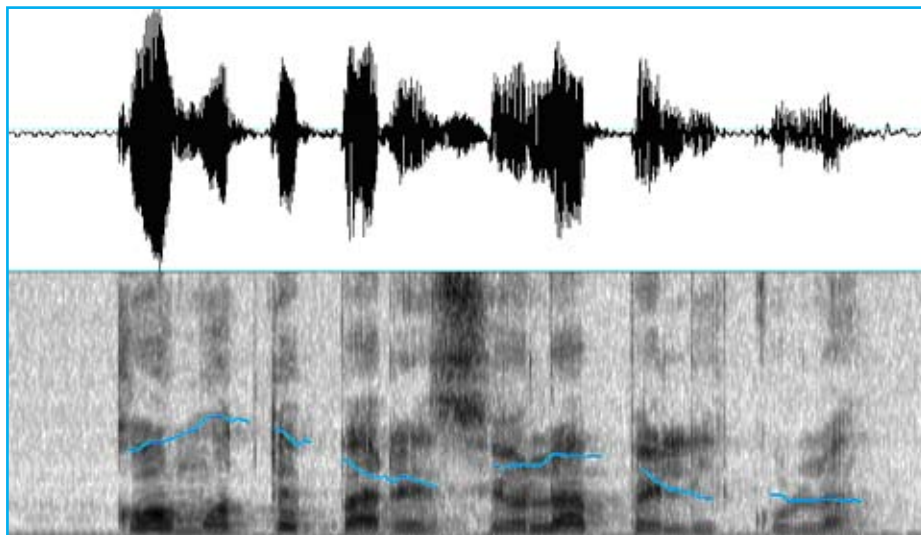


Figura 32. Emisión de **¿Cómo te pareció la película?**

Interrogativa pronominal

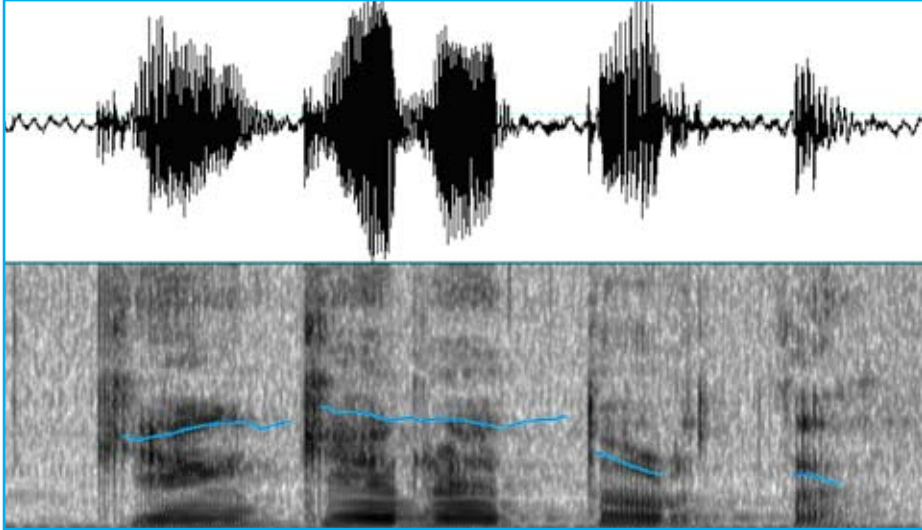


Figura 33. Emisión de ¿Quién quiere torta?

4.10. Sistemas de transcripción de la entonación

Antes de iniciar la exposición sobre los sistemas de transcripción de la entonación es importante tener claro que un modelo lingüístico de la entonación debe contener dos componentes: (1) un componente fonológico que caracterice los contornos melódicos mediante una serie de elementos con significación lingüística; y (2) un componente fonético que describa de forma explícita el vínculo existente entre la forma subyacente y el continuum melódico.³⁶

4.10.1. El Alfabeto Fonético Internacional (IPA):

Este sistema de transcripción brinda un conjunto de símbolos que representan los elementos suprasegmentales, el mismo surgió como respuesta a la necesidad de representar las categorías prosódicas, especialmente, la entonación. El conjunto total de símbolos del API permite transcribir el tono, la duración y el acento. El cuadro propuesto por ellos es el siguiente:³⁷

36.- Cfr. Ladd 1996:12; t'Hart et al. 1991) citados por Prieto en web (www.seneca.uab.es/pilarprieto/Teorias-entonacion.ppt)

37.- Este sistema de transcripción de la entonación puede hallarse en la siguiente dirección electrónica:<http://www2.arts.gla.ac.uk/IPA/ipachart.html>

SUPRASEGMENTALS	
ˈ	Primary stress
ˌ	Secondary stress
	ˌfəʊnəˈtɪʃən
ː	Long eː
ˑ	Half-long eˑ
◌̥	Extra-short e̥
	Minor (foot) group
	Major (intonation) group
.	Syllable break ɹi.ækt
◌̣	Linking (absence of a break)

TONES AND WORD ACCENTS				
	LEVEL		CONTOUR	
é ^{or}	⌋	Extra high	ě ^{or} ↗	Rising
é	⌋	High	ê ↘	Falling
ē	⌋	Mid	ē ↗	High rising
è	⌋	Low	è ↗	Low rising
ě	⌋	Extra low	ě ↗	Rising-falling
↓		Downstep	↗	Global rise
↑		Upstep	↘	Global fall

Figura 34. Diacríticos y símbolos de transcripción fonética. Tomados del API.

Tal como puede apreciarse, los símbolos son fundamentalmente diacríticos icónicos que facilitan la interpretación prosódica del enunciado. Es un sistema básicamente fonético.

4.10.2. El sistema de transcripción ToBI³⁸(**Tones and Break Indices**):

es un sistema de transcripción prosódica, basado en el marco teórico de la fonología autosegmental. Este sistema distingue cuatro niveles prosódicos:

1. un nivel ortográfico

2. un nivel de índices de ruptura entre las palabras, señalados de la siguiente manera:

0 = separa las palabras al interior de un grupo clítico.

1 = indica la frontera de palabra.

2 = indica una fuerte ruptura marcada por una pausa o una pausa virtual sin marca tonal asociada, o indica una ruptura más débil de lo previsto para las fronteras de unidades entonativas (UE) intermediarias o complejas.

3 = designa las fronteras de unidades entonativas intermediarias (*intermediate phrase*), las cuales son unidades que tienen, al menos, un grupo acentual que termina con un tono final H o L.

4 = marca la frontera de unidades entonativas completas (*full intonation phrase*) este tipo de unidad tiene, al menos, un grupo acentual que termina con un tono de frontera final H% o L%.

En cuanto a las indecisiones del grado de ruptura, éstas se transcriben de la manera siguiente:

- Agregar un guión a la derecha del número (1- significa una indecisión entre el grado 0 y 1)
- La notación con X significa una no especificación del grado de ruptura entre las dos palabras.
- La percepción de una hesitación -sea bajo la forma de una ruptura neta o una prolongación- está marcada por “p” inmediatamente a la derecha del número.

3. un nivel tonal constituido por dos tipos de tonos, aquellos asociados a las fronteras de la unidad entonativa (UE) (*phrasal tones*) y aquellos que están asociados a las sílabas

38.- Este sistema de transcripción puede hallarse en la siguiente dirección electrónica: <http://www.ling.ohio-state.edu/~tobi/sp-tobi/spanish.html>

acentuadas (*pitch accent*). Para la transcripción de éstos se utilizan los dos tonos de base H y L según su localización en el registro tonal.

Tonos de fronteras: Tonos que aparecen en cada frontera de unidades entonativas (UE) intermedias y completas:

L- o H- para los tonos situados en las fronteras de unidades entonativas (UE) intermedias.

L% o H% para los tonos situados en las fronteras de unidades entonativas (UE) terminales

%H tono alto inicial de frontera.

L-L% : contorno entonativo utilizado para una unidad entonativa (UE) completa con un tono L que termina la unidad entonativa (UE) intermedia y un tono de frontera L% correspondiente al contorno declarativo estándar del inglés americano.

L-H% : contorno entonativo utilizado para una unidad entonativa (UE) completa con un tono L que termina la unidad entonativa (UE) intermedia y un tono de frontera L% correspondiente al contorno entonativo continuativo ascendente.

H-H% : contorno entonativo utilizado para una unidad entonativa (UE) completa con un tono H que termina la unidad entonativa (UE) intermedia y un tono de frontera H% correspondiente al contorno de la pregunta sí/no.

H-L% : contorno entonativo utilizado para una unidad entonativa (UE) completa con un tono H que termina la unidad entonativa (UE) intermedia y un tono de frontera L%.

Los tonos acentuales y los tonos de frontera asociados a las unidades entonativas (UE) deben ser ubicados al final de la última palabra de la UE.

El tono %H deberá ser colocado al principio de la UE.

La etiqueta %r será utilizada para señalar, a la izquierda, una unidad entonativa (UE) que comienza después de una hesitación o perturbación.

Tonos de sílabas acentuadas: Todas las sílabas acentuadas son etiquetadas por un tono. Para ello, ToBI prevé cinco esquemas acentuales, según el dialecto o la lengua analizada. Tales esquemas son:

H* (peak accent) (la trayectoria de la línea de la frecuencia fundamental es ascendente)

L* (low accent) (la trayectoria de la línea de la frecuencia fundamental es descendente)

L*+H (scooped accent) (la trayectoria de la línea de la frecuencia fundamental es inicialmente descendente para luego ascender en el recorrido)

L+H* (rising peak accent) (la trayectoria de la línea de la frecuencia fundamental es inicialmente descendente para luego ascender en el recorrido)

H+ !H* “ !” (antes del acento significa que hay un descenso respecto al pico H precedente).

Las etiquetas deben colocarse al interior de la sílaba acentuada. Si el pico o el valle esperado por el acento no están sincronizados con la sílaba acentuada, puede indicarse con el signo (<) para una anticipación y con el signo (>) para un retardo.

El diacrítico “* ?” indica una incertidumbre sobre la acentuación de la sílaba. El diacrítico “X* ?” indica la presuposición de tener una sílaba acentuada pero con una incertidumbre sobre el tipo de acento.

4. Un nivel diverso que permite notar el inicio y el final de un suceso particular bajo la forma <...>. Esos eventos pueden corresponder a risas, silencios o cualquier otra perturbación encontrada sobre la señal. Éste es un nivel que permite todo comentario de la parte del transcriptor.

El signo diacrítico HiF0 indica una amplitud tonal local máxima en el interior de la unidad entonativa (UE) intermediaria.

Ejemplo de este tipo de transcripción la podemos ver en la figura siguiente:³⁹

39.- Tomado de: http://liceu.uab.es/~joaquim/language_resources/spoken_res/Repres_fon_supraseg.html#prosodia_TOBI

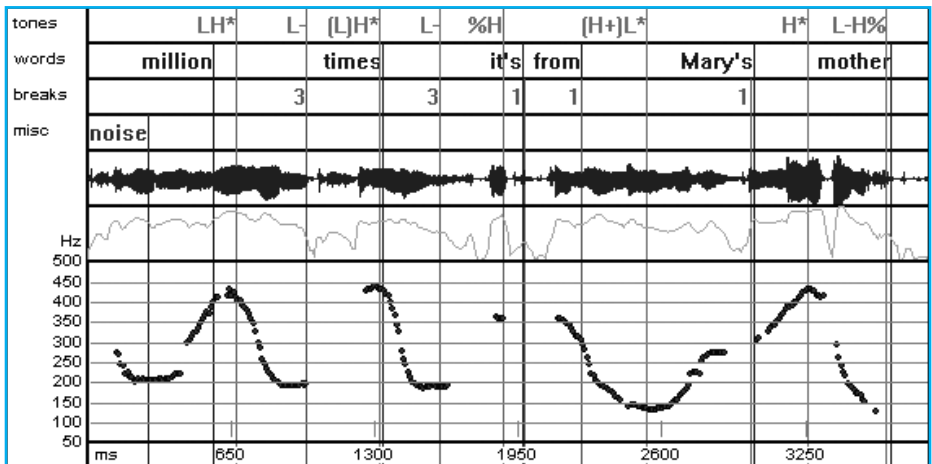


Figura 35. Niveles de transcripción del sistema TOBI

4.10.3. El sistema de transcripción INTSINT⁴⁰

El sistema de transcripción INTSINT (Internacional Transcription System for INTonation) es una herramienta, desarrollada en el Laboratoire Parole et Langage de la Université de Provence en Francia. Esta transcripción entonativa genera una representación de superficie de los fenómenos entonativos. Los símbolos utilizados para la descripción de estos fenómenos de superficie tienen una representación fonética, marcada por puntos *meta*, los cuales se han derivado de un código a nivel acústico. La representación de superficie, obtenida a partir de estos puntos meta, puede entonces ser interpretada y formalizada en un nivel de representación fonológica profunda que define las fronteras entre los constituyentes prosódicos y simboliza la estructura entonativa del enunciado.

La codificación INTSINT se genera de manera automática a partir de los puntos meta de la curva de f_0 . No hay correspondencia estricta entre las sílabas o las vocales y los punto de anclaje de los puntos meta (clave), ya que de una parte estos últimos pueden muy bien situarse en una parte no sonora de la señal, y por otra, una sílaba puede tener varios o ningún punto meta. A partir de esta transcripción, no se realiza una descripción de los patrones prosódicos globales, sino una comparación a dos niveles de altura, el nivel absoluto, definido por el registro vocal del locutor y el nivel relativo, definido por el recorrido tonal.

40 Este sistema de transcripción puede hallarse en la siguiente dirección electrónica: <http://www.lpl.univ-aix.fr/~hirst/software.html>

Los símbolos de este sistema de transcripción son los siguientes:

Alturas absolutas:

T(op) marca el tono más alto [↑↑]

B (ottom) marca el tono más bajo [↓↓]

M (id) marca el tono medio [⇒]

Alturas relativas:

H(igher) indica un pico tonal caracterizado por un cambio de pendiente [↑]

L(ower) indica un tono bajo caracterizado por un cambio de pendiente [↓]

S(ame) indica un tono idéntico al precedente [→]

D(ownstep) indica un descenso tonal [>]

U(pstep) indica un ascenso tonal [<]

Esto puede verse claramente en el gráfico presentado a continuación:

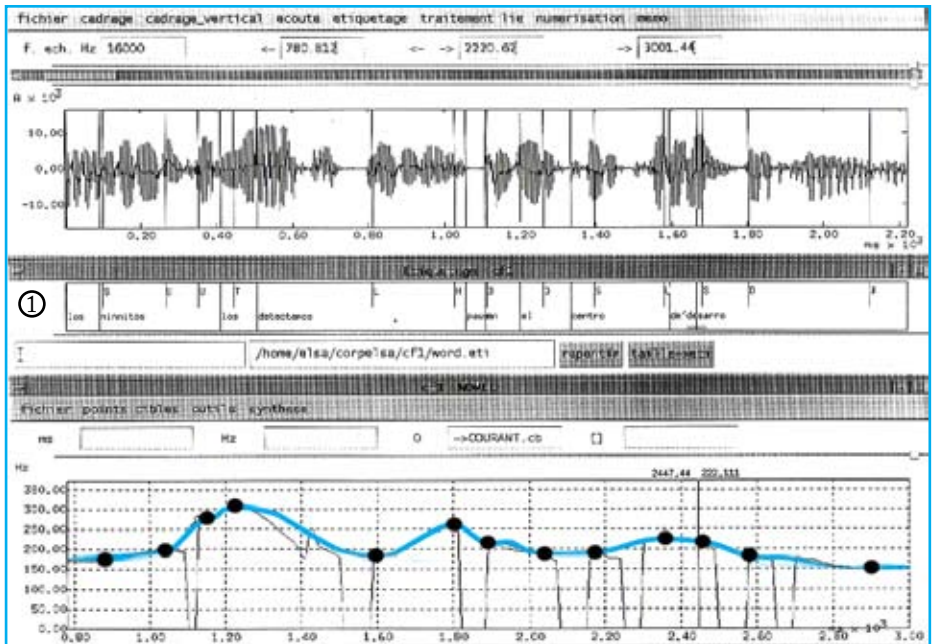


Figura 36. Niveles de transcripción del sistema INTSINT. Se aprecia el cálculo de f_0 , la estilización de la curva melódica (en azul), los puntos meta (círculo) y el etiquetaje y asignación de tonos (en la parte superior 1).

Tal como se ha podido apreciar, en este capítulo hemos expuesto sintéticamente algunas propuestas hechas para transcribir la entonación, las cuales tienen su fundamento en los postulados teóricos sobre este rasgo prosódico. Existen otros sistemas de transcripción de la entonación, así como otros modelos teóricos, no es sencillo determinar el mejor, todos tienen sus ventajas e inconvenientes, pero un aspecto es cierto: cualquiera de los sistemas de transcripción que desee utilizarse para representar la entonación, debe hacerse considerando el basamento teórico que lo genera.

En la entonación, como en cualquiera de los rasgos prosódicos estudiados en este libro, tenemos mucho por hacer y descubrir y es sólo la experiencia del laboratorio la que nos llevará a probar una y otra vez los modelos para determinar todo aquello que constituye la fonología de la entonación.

ADEMÁS

A lo largo de las líneas precedentes hemos podido observar con detenimiento los aspectos lingüísticos de la prosodia y, por lo tanto, sus funciones en la lengua. También pudimos esbozar esas características prosódicas que van más allá de las funciones meramente lingüísticas y que están relacionadas con una heterogeneidad funcional enmarcada en los modos de significar los signos que, consecuentemente, constituye una semiótica del sonido en contexto. Es así como esta heterogeneidad se pone de manifiesto por el hecho de que una misma señal verbal puede expresar, simultáneamente, informaciones de naturaleza diferente o construir diferentes sentidos a partir de un mismo texto o una misma emisión. Como un buen ejemplo de ello, citamos a continuación la siguiente historia.

Se cuenta que un señor, por ignorancia o malicia, dejó al morir el siguiente testamento sin signos de puntuación:

«Dejo mis bienes a mi sobrino Juan no a mi hermano Luis tampoco jamás se pagará la cuenta al sastre nunca de ningún modo para los jesuitas todo lo dicho es mi deseo».

El juez encargado de resolver el testamento reunió a los posibles herederos, es decir, al sobrino Juan, al hermano Luis, al sastre y a los jesuitas, acto seguido le entregó a cada uno de los potenciales herederos copia del confuso testamento con objeto de que lo ayudaran a resolver el dilema. Al día siguiente cada heredero aportó al juez una copia del testamento con signos de puntuación.

1- Juan, el sobrino:

«Dejo mis bienes a mi sobrino Juan. No a mi hermano Luis. Tampoco, jamás, se pagará la cuenta al sastre. Nunca, de ningún modo, para los jesuitas. Todo lo dicho es mi deseo».

2- Luis, el hermano:

«¿Dejo mis bienes a mi sobrino Juan? No. ¡A mi hermano Luis!. Tampoco, jamás, se pagará la cuenta al sastre. Nunca, de ningún modo, para los jesuitas. Todo lo dicho es mi deseo».

3- El sastre:

«¿Dejo mis bienes a mi sobrino Juan? No. ¿A mi hermano Luis? Tampoco, jamás. Se pagará la cuenta al sastre. Nunca, de ningún modo, para los jesuitas. Todo lo dicho es mi deseo».

4. Los jesuitas:

«¿Dejo mis bienes a mi sobrino Juan? No. ¿A mi hermano Luis? Tampoco, jamás. ¿Se pagará la cuenta al sastre? Nunca, de ningún modo. Para los jesuitas: todo. Lo dicho es mi deseo».

5- El juez, quien todavía pudo añadir otra interpretación:

« ¿Dejo mis bienes a mi sobrino Juan? No. ¿A mi hermano Luis? Tampoco. Jamás se pagará la cuenta al sastre. Nunca, de ningún modo, para los jesuitas. Todo lo dicho es mi deseo».

Así que el señor juez, ante la imposibilidad de nombrar heredero, tomó la siguiente decisión:

«... por lo que no resultando herederos para esta herencia, yo, el Juez me incauto de ella en nombre del Estado y sin más que tratar queda terminado el asunto».

En el texto anterior queda plasmada la función general de la prosodia de codificación (elaborar el texto) y decodificación (interpretarlo).

De igual manera, la prosodia en su heterogeneidad, brinda al recién nacido la posibilidad de percibir su entorno lingüístico, ya que se ha demostrado que el niño reacciona de preferencia ante la señal prosódica que ante la señal verbal. Igualmente, la continuidad prosódica contribuye significativamente a la inteligibilidad y percepción del habla.

Además de entender que la prosodia ocupa un lugar preponderante en la producción y percepción del habla, pues cuando escuchamos una emisión propia del habla coloquial como: “Bello, que te quedó”, entendemos prosódicamente que el significado es justo lo contrario, también sabemos que tiene funciones lingüísticas -y a esto hemos dedicado la mayor parte del texto- como extralingüísticas o contextuales, tal es el caso anterior donde la situación planteada por un objeto de deseo común, hace que el sentido de lo expresado oralmente varíe dependiendo de la situación.

Muchas de las adivinanzas o juegos de palabras que conocemos desde la niñez ilustran

la importancia de pausar nuestro enunciado en determinados lugares del texto, como por ejemplo:

*“Oro parece
Plata-no es
El que no lo adivine
Bien tonto es.
-El plátano”.*

Esas características permiten estructurar la lengua y en ella el discurso, pues contextualizan tanto los enunciados como la decodificación del mensaje por parte de los emisores. Hemos referido también cómo la prosodia nos permite identificar al emisor, sus características físicas (sexo, edad, contextura, etc.), sus estados emocionales (triste, alegre, atemorizado, nervioso, irónico, etc.), su procedencia geográfica (en el caso de Venezuela: maracuchó, andino, llanero, oriental, etc.), su nivel social (si pertenece a un estrato social, medio o bajo) y hasta su intención comunicativa. Es conocido por todos los hablantes que a través de la prosodia podemos regular las interacciones verbales, pues cuando hablamos, damos pistas prosódicas a nuestros oyentes para que tomen su turno de habla.

Llegamos, por supuesto, al esencial rol que la prosodia confiere a la expresión y transmisión de nuestros afectos, pues nuestro registro tonal de voz es perfectamente capaz de hablar de amor, de rabia, de indignación o hasta de indiferencia. Quién de nosotros no ha escuchado la expresión del habla cotidiana: “¡No me hables en ese tono!”.

Es evidente que la función estructural de la prosodia ocupa un lugar preponderante en el lenguaje, ello en la medida en que actúa organizando el material verbal para resaltar la información lingüística y contextual.

Esto último ha llevado a estudiar la prosodia en situaciones de comunicación auténtica, conduciendo a los investigadores a interesarse por los aspectos relacionados con las teorías de la enunciación, los modelos de contextualización y por supuesto con los postulados del análisis del discurso.

A partir de lo expuesto de manera sintética, y a manera de recapitulación final, en las anteriores líneas, podemos evidenciar y comprobar que la prosodia cumple una función

lingüística muy importante en el uso de una lengua, es polisémica en su uso y tiene una función semiótica asociada a la prosodia en el contexto.

BIBLIOGRAFIA

ABERCROMBIE, D. 1964. "A Phonetician's View of Verse Structure", *Linguistics*, 6, 5-13.

ABRAHAM, W. 1981. *Diccionario de Terminología Lingüística Actual*. Gredos, Madrid.

ASTÉSANO, C. 1999. *Rythme et Discours : invariance et sources de variabilité des phénomènes accentuels en français*. These de Doctorat de la Université de Provence. Aix-Marseille I.

ASTÉSANO, C. 2001. *Rythme et accentuation en français*. L'Harmattan, Paris.

ASUAJE, R. 2002. *Ritmo y duración silábica en el español hablado en los llanos venezolanos*. Tesis de Maestría en Lingüística. Universidad de Los Andes. Mérida.

BELLO, A. 1949. *Gramática de la Lengua Castellana*. Sopena S.A, Buenos Aires.

BERENGUEREL, A.P.; D' ARCY, J. 1986. "Time-warping and the perception of rhythm in speech", *Journal of Phonetics*. Vol. 14, 231-246.

BLONDET, M. 1999. *Estudio acústico prosódico de las pausas de hesitación*. Tesis de Maestría en Lingüística. Universidad de Los Andes. Mérida.

BOLINGER, D.L. M. HODAPP. 1961. "Acento melódico, acento de intensidad". *Boletín de Filología*. Universidad de Santiago de Chile, XIII, 33-48.

BOLINGER, D.L. 1972. *Degree words*. The Hague: Mouton de Gruyter.

BOLINGER, D. 1972. "Accent is predictable (if you're a mind reader)", *Language* 48:633-644.

BORZONE DE MANRIQUE, A.; SIGNORINI, A. 1983. "Segmental duration and rhythm in Spanish", *Journal of phonetics*, 11, 1 17-128.

CABRERA, F. 1995. "Stress and intonation in Spanish for affirmative and interrogative sentences", *Eurospeech*. Madrid, 2085-2088.

CALSAMIGLIA, E. y TUSÓN, A. 1999. *Las cosas del decir*. Ariel, Barcelona.

CANELLADA, M. J.; MADSEN, J. K. 1987. *Pronunciación del español. Lengua Hablada y literaria*. Castalia, Madrid.

CICERÓN. 1988. *De Oratore*. Loeb Classical Library. Traducción de E.W. Sutton y H. Rackham. Harvard University Press.

CONTRERAS, H. 1963. "Sobre el acento en español", *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*, XV, 223-237.

COUSIN. 1951. *Bibliographie de la langue latine*. Paris.

CUERVO, R. 1954. "Notas a la gramática de Bello", *Obras*, Tomo I. Sopena, Madrid.

CUNNINGHAM, U. 1983. «Aspects of the intonation of Spanish», *Nottingham Linguistic Circular*, England, 12, 21-54.

DANES, F. 1960. «Sentence intonation from a functional point of view», *Word*, 16, 34--54.

DELATTRE, P. 1966. "A comparison of syllable length conditioning among languages", *International Review of Applied Linguistics*, 4, 183-198.

DI CRISTO, A. 1981. "Aspect phonétiques et phonologiques des éléments prosodiques", *Modèles linguistiques*, III, 2, 24-83.

DI CRISTO, A.; HIRST, D. 1993. "Rythme syllabique, rythme mélodique et Representation hierarchique de la prosodie du français", *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix*. Aix en Provence, 15, 13-24.

- DI CRISTO, A.; HIRST, D. 1996. «Vers une typologie des unités intonatives du français», *XXIes Journées d'Etudes sur la Parole*. Avignon, 219-222.
- DUBOIS, J *et al.* 1973. *Diccionario de Lingüística*. Alianza Editorial, Madrid.
- DUEZ, D. 1987. *Contribution à l'étude de la structuration temporelle de la parole en français*. Thèse de Doctorat d'Etat. Aix en Provence.
- DUEZ, D. 1991. *La pause dans la parole de l'homme politique*. Editions du CNRS, Paris.
- FERNANDEZ, S. 1951. *Gramática española*. Sopena, Madrid.
- FRAISSE, P. 1956. *Les structures rythmiques*, *Studia Psychologica*. Publications Universitaires de Louvain, Louvain.
- FRAISSE, P. 1974. *Physiologie du Rythme*. Presse Universitaire de France.
- FRAISSE, P. 1967. « Psychologie des rythmes humains », *Coloque sur les rythmes, Lyon, Institut d'audiophonologie de Lyon*. SIMEP-Editions, 23-33
- GARRIDO, J.; LLISTERRI, J.; DE LA MOTA, C.; RIOS, A. 1993. «Prosodic differences in reading style: Isolated vs Contextualized Sentences», *Eurospeech*. Berlin, 573-576.
- GHYKA, M. 1968. *El Número de Oro*. Poseidón, Madrid.
- GILI GAYA, S. 1940. *La cantidad silábica de la frase*. Castilla, Valladolid, I(2), 287-298.
- GUAÏTELLA, I. 1986. *Considération sur le rythme d'une structure prosodique a un seul niveau*. Mémoire de D.E.A., Université de Provence.
- GUAÏTELLA, I.. 1988. «Variation de durée en syllabe accentuée», *Travaux de L'Institut de Phondtique d'Aix*, Aix en Provence, 12, 185-204.

GUAÏTELLA, I. 1991. *Rythme et parole: comparaison critique du rythme de la Lecture oralisée et de la parole spontanée*. Thèse de Doctorat, Aix en Provence.

HANDEL, S. 1989. *Listening. An Introduction to the Perception of Auditory Events*. The MIT Press, Cambridge, Mass.

HARDCASTLE. 1990. *Speech Production and Speech Modelling*. Kluwer Academic Publishers. Dordrecht.

HIRST, D.; ESPESSER, R. 1993. "Automatic modelling of fundamental frequency using a quadratic spline function". *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix*, Aix en Provence, 15, 71-85.

HJELMSLEV, L. 1974. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos, Madrid.

INGRAM, D. 1978. «The role of the syllable Phonological Development», Bell, A.; Hopper, J.B. (Eds). *Syllables and Segments*. North-Holland Publishing Company, Amsterdam, New York, Oxford, 143-155.

JURET. 1913. *Dominante et resistance dans la phonétique latine*. Heidelberg.

KOZHEVNIKOV, V.A.; CHISTOVICH, L. 1965. «Speech Articulation and Perception», *NTIS. U.S. Department of Commerce*.

LACHERET-DUJOUR, A.; BEAUGENDRE, F. 1999. *La prosodie du français*. CNRS Editions, Paris.

LADD, D.R. 1996. *Intonational Phonology*. Cambridge Studies in Linguistics, Cambridge University Press.

LEHISTE, I. 1973. "Rhythmic units and syntactic units in production and perception", *Journal of the Acoustical Society of America*, Vol.54 (5), 1228-1234.

LE BESNERAIS, M. 1995. *Contribution à l'étude des paramètres rythmiques de la parole. Analyse contrastive de réalisations phoniques en espagnol et en français*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.

- LEON, P. 1993. *Phonétisme et prononciations du Français*. Nathan, Paris.
- LLISTERRI, J. 1991. *Introducción a la fonética: el método experimental*. Anthropos, Barcelona.
- LLISTERRI, J. MARIN, R.; de la MOTA, C.; RIOS, A. 1995. "Factors affecting f₀ peak displacement in Spanish". *Eurospeech*, 2061-2064.
- MAJOR, R.C. 1981. "Stress-timing in Brazilian Portuguese", *Journal Of Phonetics*, 9, 345-51.
- MAJOR, R.C. 1985. "Stress and rhythm in Brazilian Portuguese", *Language*, 61, 259-82.
- MALMBERG, B. 1966. "Analyse des faits prosodiques - problèmes et Méthodes", *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, Univ. de Bucarest, 3, 99-108.
- MALMBERG, B., 1967. "Le rythme comme phénomène linguistique et phonétique", *Colloque sur les rythmes*. Lyon, Institute d'Audiophonologie de Lyon, SIMEP-Éditions, 35-45.
- MANIET 1957. *L'évolution phonétique et le sons du latin*. Paris.
- MARTÍNEZ CELDRÁN, E. 1991. *Fonética experimental: teoría y práctica*. Síntesis, Madrid.
- MEYNADIER Y. 2001. *La syllabe phonétique et phonologique : une introduction*.
- TIPA - Travaux Interdisciplinaires du laboratoire Parole et langage d'Aix-en-Provence
Vol 20 : 91-148. Aix en Provence.
- MEILLET-VENDRYES. 1924. *Traité de grammaire comparée des langues classiques*. Paris.
- MILLER, J.L. 1981. «Some effects of Speaking Rate on Phonetic Perception», *Phonetica*, 38, 159-180.

MOLINER, M. 1992. *Diccionario de uso del español*. Gredos, Madrid.

MORA, E. 1993. "Entonación interrogativa", *X Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina*, Veracruz, 124-132.

MORA, E. 1996. *Caractérisation prosodique de la variation dialectale de l'espagnol parlé au Vénézuéla*. Tesis doctoral. Université de Provence. Aix-en-Provence.

MORA, E.; HIRST, D.; Y DI CRISTO, A. 1997. Intonation features as a form of dialectal distinction in venezuelan spanish. En *Theory, models and applications*. Proceedings of ESCA Workshop. Greece.

MORA, E. 1998. "Entonación". *Español Actual*, 69:43-50. Arco Libros, Madrid.

MORA, E.; COURTOIS, F.; CAVÉ, C., 1998, "L'accent lexical espagnol: perception par des francophones et des hispanophones", *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix*, 18, 105-112.

MORA, VILLAMIZAR, T., BLONDET, M. A.; LÓPEZ, Y. 1999^a. "Hacia una caracterización rítmica del español hablado en Venezuela". *Boletín Antropológico*, 47: 75-87, Universidad de Los Andes.

MORA, E.; VILLAMIZAR, T.; RODRÍGUEZ, M. 1999^b. "Last stressed syllable and group accent in Venezuelan Spanish", *XIVth International Congress of Phonetic Sciences*, San Francisco, Vol 2, 937-940.

NAKATANI, L.H., O'CONNOR, K.D; ASTON, C. 1981. « Prosodic Aspects of American English Speech Rhythm », *Phonetica* 38 :84-106.

NAVARRO, T .1922. "Diferencia de duración entre las consonantes españolas", *Revista de Filología española V*, 367-393.

NAVARRO, T. 1944. *Manual de entonación española*. Guadarrama, Madrid.

NAVARRO TOMAS, T. 1974. *Manual de entonación española*. Guadarrama, Madrid.

- NIEDERMANN, 1953. *Précis de phonétique historique du latin*. Paris.
- NISHINUMA, Y.; DUEZ, D. 1998. "Etude perceptive de l'organisation temporelle de l'énoncé en français", *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix*, Aix en Provence, 11, 181-201.
- OBEDIENTE, E. 1998. *Fonética y Fonología*. Universidad de Los Andes, Mérida.
- OBEDIENTE, E. 2007. *Fonética y Fonología*. Universidad de Los Andes, Mérida.
- OLSEN, C.L. 1972. «Rhythmical patterns and syllabic features of the Spanish sense-group», *VII Congreso Internacional de Ciencias Fonéticas*, Montreal.
- OS, E. 1985. "Perception of Speech Rate of Dutch and Italian Utterance", *Phonetica*, 42, 124-134.
- PEÑALVER CASTILLO, M. 2002. *Problemas de puntuación en el español peninsular*. Colección: Estudios filológicos del español. Madrid.
- PIERREHUMBERT, J. 1980. *The phonology and phonetics of English intonation*. Doctoral dissertation, Massachusetts Institute of Technology.
- PIKE, K. 1945. *The intonation of American English*. The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- PLATÓN, 1953. *República*. Loeb Classical Library. Traducción de Paul Shorey. Harvard University Press.
- POINTON, G. E. 1980. "Is Spanish really syllable-timed?", *Journal of Phonetics* 8, 293-304.
- PRIETO, P. (coord.). 2003. *Teorías de la entonación*. Ariel Lingüística, Barcelona.
- PRIETO, P.; VAN SANTEN, J.; HIRSCHBERG, J. 1995. "Tonal alignment Pattern in Spanish", *Journal of Phonetics* 23, 429-451.

QUILIS, A., 1975, “Las unidades de entonación”, *Revista Española de Lingüística*, 5, (2), 261-279.

QUILIS, A. 1981. “El acento español”, *Cuadernos de Lingüística 7b* Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Autónoma de México, México D.F.

QUILIS, A. 1982. “Entonación dialectal hispánica”, *I Congreso Internacional de la Lengua Española en América*.

QUILIS, A. 1988. *Fonética acústica de la Lengua Española*, Gredos, Madrid.

QUILIS, A. 1993. *Tratado de Fonología y Fonética españolas*. Gredos, Madrid.

QUILIS, ANTONIO. 1999. *Tratado de Fonología y Fonética Españolas*. Gredos. Madrid.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1959. *Gramática de la Lengua Española*. Madrid.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1978. *Gramática de la Lengua Española*. Madrid.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1992. *Gramática de la Lengua Española*. Madrid.

RIOS, A. 1991. *Caracterización acústica del ritmo castellano*. Universidad Autónoma de Barcelona.

ROSSI, M. 1999. *L'intonation, le systeme du française: description et modélisation*. Ophrys, París.

SANTI, S.; CAVÉ, C. 1988. «Segmentation syllabique et niveau de réalisation de la tache», *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix*, Air en Provence, 12,105-114.

SAUSSURE, F.1995. *Curso de lingüística general*. Akal Universitaria, Barcelona.

SHAW, B. 1981. *Pygmalion*. Colección de Literatura Universal. Bruguera 81, Barcelona

SOSA, J. 1991. *Fonética y Fonología de la entonación del español hispanoamericano*. Doctoral Dissertation, Massachusetts University.

SOSA, J. 1995. "Nuclear and pre-nuclear tonal inventories and the phonology of spanish declarative intonation", *XIII Congreso Internacional de Ciencias Fonéticas*, Stockholm, (4), 646-649.

SOSA, J. 1999. *La entonación del español. Su estructura fónica, variabilidad y dialectología*. Cátedra, Madrid.

STETSON, R.H. 1928. *Motor Phonetics*. North Holland Publishing, Amsterdam.

THE INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION. 1999. *Handbook of the International Phonetic Association. A guide to the Use of the International Phonetic Alphabet*.

t' HART, COLLIER, R.; COHEN, A. 1991. *A perceptual study of intonation: an experimental phonetic approach to speech melody*. Cambridge University Press.

TOLEDO, G.A. 1987. "Patrones temporales en el Español Americano", *Revista Argentina de Lingüística* 3(1), 55-68.

TOLEDO, G. A. 1988^a. *El ritmo en el español. Estudio fonético con base computacional*. Gredos, Madrid.

TOLEDO, G. A. 1988^b. "Compresión y ritmo en el español", *Revista Argentina*.

TORREALBA, A.J. 1987. *Diario de un Llanero*. Edición y estudio por Edgar Colmenares del Valle. Caracas. Universidad Central de Venezuela. Instituto de Filología Andrés Bello. Gobernación del Estado Apure.

VAANE, E. 1982. "Subjective Estimation of Speech Rate", *Phonetica*, 39, 136-146.

VARGAS-CALDERON, R. 1986. «Analyse acoustique de l'accent de l'espagnol parlé au Costa Rica», *Travaux de l'Institut de Phonétique de Strasbourg*, 18,1-23.

WALLIS, E. 1951, «Intonational stress patterns of contemporary Spanish», *Hispania*, XXXIV, 143-147.

WENK, B., WIOLAND, F. 1982. "Is french really syllable-timed?" *Journal of Phonetics*, 10(2), 193-216.

ZEE, E. 1999. *Chinese (Hong Kong Cantonese). Handbook of the International Phonetic Association. A Guide to the Use of the International Phonetic Alphabet*. Cambridge University Press.

RECURSOS BIBLIOGRÁFICOS OBTENIDOS DE INTERNET

<http://www32.websamba.com/gonzalopastor/chistes/calambures/antanaclasis.htm> (11-06-07)

www.seneca.uab.es/pilarprieto/Teorias-entonacion.ppt

<http://www2.arts.gla.ac.uk/IPA/ipachart.html>

<http://www.ling.ohio-state.edu/~tobi/sp-tobi/spanish.html>

http://liceu.uab.es/~joaquim/language_resources/spoken_res/Repres_fon_supraseg.html#prosodia_TOBI

<http://www.lpl.univ-aix.fr/~hirst/software.html>

ANEXOS

Anexo 1: Historia de tres hermanas

Anónimo

Tres hermanas: Caridad, Julia e Irene recibían a diario la visita de un joven, de quien se enamoraron por igual, produciéndose constantemente peleas entre ellas. Fue así como decidieron pedirle al joven que se definiera por alguna de las tres. En respuesta a esta solicitud, el joven escribió una décima que hizo llegar por correo, pidiéndoles la correcta puntuación, para eliminar el conflicto.

Esta es la décima que recibieron:

Tres bellas que bellas son
me han exigido las tres
que diga de ellas
cuál es la que ama mi corazón
si obedecer es razón
digo que amo a Caridad
no a Julia cuya bondad
persona humana no tiene
no busca mi amor a Irene
que no es poca su beldad.

Cada una de las hermanas realizó la tarea solicitada y la confusión siguió reinando puesto que Caridad leyó:

Tres bellas que bellas son
me han exigido las tres
que diga de ellas
cuál es la que ama mi corazón.
Si obedecer es razón,
digo que amo a Caridad;

no a Julia, cuya bondad
persona humana no tiene.
No busca mi amor a Irene,
que no es poca su beldad.

Julia leyó:

Tres bellas que bellas son
me han exigido las tres
que diga de ellas
cuál es la que ama mi corazón.
Si obedecer es razón,
digo que: ¿amo a Caridad?
No; a Julia, cuya bondad
persona humana no tiene.
No busca mi amor a Irene
que no es poca su beldad.

Irene leyó:

Tres bellas que bellas son
me han exigido las tres
que diga de ellas
cuál es la que ama mi corazón.
Si obedecer es razón
digo que: ¿amo a Caridad?
No. ¿A Julia cuya bondad
persona humana no tiene?
No. Busca mi amor a Irene,
que no es poca su beldad.

Ante la imposibilidad de resolver el conflicto, Caridad, Julia e Irene solicitan al joven visitante aclarar la situación, a lo que respondió enviando la décima de la siguiente manera:

Tres bellas que bellas son
me han exigido las tres
que diga de ellas

cuál es la que ama mi corazón.
 Si obedecer es razón,
 digo que: ¿amo a Caridad?
 No. ¿A Julia, cuya bondad
 persona humana no tiene?
 No. ¿Busca mi amor a Irene?
 ¿Qué? ¡No! Es poca su beldad.

Anexo 2: Fragmentos de *Diario de un llanero*

Leamos unas líneas citadas por Torreralba, 1987 (15-18) en un texto que recoge vivencias y conversaciones de llaneros venezolanos. El pasaje que citamos a continuación corresponde a un diálogo entre dos primos en torno a cómo expresar amor a la amada, sentimiento en el que la prosodia juega un papel capital. No es casual entonces, que en esta conversación se dé una definición bastante atinada sobre la ingerencia que la prosodia tiene en la acertada declaración de ese sentimiento.

Bueno - dijo Juancho - ya me has dicho lo suficiente, ahora dime qué es lo que tú quieres que no has llegado a explicarme todavía. Explícate que estoy pronto a servirte en cuerpo y alma.

Muy bien, eso quería, que me hables de esa manera para poder decirte lo que quiero. Yo deseo mandarle una carta a Rosita y decirle las cosas más bonitas de mi pensamiento y ofrecerle lo que nunca llegaré a cumplir, terminar pidiéndole que salga a una cita.

¿Esto debo hacértelo yo? - preguntó Juancho.

Claro que sí, tú sabes leer y yo no sé nada.

Sí, pero el caso es que yo no sé escribir cartas de amor, no se cómo empiezan.
 ¿Bueno, y a qué diablos fue que te mandaron a San Fernando, no fue a aprender?, ¿qué fue lo que aprendiste entonces?
 Aprendí las cuatro reglas y comercio; ahí no se estudia amor, más bien lo persiguen para destruirlo.

¡Qué barbaridad!, yo he creído que todo esto se podía aprender en una escuela; pero bueno, el amor para ser sabio no va a la universidad, porque es de tal calidad que tiene los libros llenos. Entonces si tú no sabes escribir cartas de amor yo te la dicto y tú la escribes.

Enseguida fue a las bolsas de silla, sacó papel y lápiz y los puso en manos de Juancho. Juancho tomó los útiles de manos de su primo, se acomodó lo mejor que pudo en el pie de un chaparro, poniendo la cobija de almohada para escribir sobre ella. Agamenón dictó y Juancho escribió lo que sigue:

“Mi distinguida señorita:

Perdone usted que haya hecho uso de este instrumento poco correcto entre nosotros toda vez que este ardid de dirigirse a una dama por medios como éste significa cobardía, insuficiencia de espíritu y la peor hipocresía, ya que tan conocido es el refrán: “Papel aguanta cuanto te escriban”.

Por todo esto suplico a usted mil perdones y le ruego que no vea en ella sino el deseo de mi corazón fatigado y herido en lo más íntimo por la inclemencia de los dardos de sus miradas radiantes y seductoras, cual tierna tortolilla al emprender los acompasados arrullos de su amor, de ponerse en contacto con usted, es decir, recibir, al menos una frase que me permita revivir mis marchitas ilusiones y devuelva a mi alma el frenesí para vivir soñando en lontananzas. “Juramento de amor, mentira vana”, así dijo el poeta y por ello no le juro, pero sí por el honor de mi raza aseguro a usted, mi adorada primavera, perfumada y florida como el vasto panorama que ante mis ojos presenta el idílico paisaje de este amor, de este amor que martiriza tenaz mi pensamiento, que mi solo deseo es disfrutar de la paz de un hogar donde trabajar alentado por el amor de una mujer querida y ésa para mí es usted. Le ruego me crea usted sincero al escribirle esta frase. Nunca había yo sentido tanto amor como éste en que me ha envuelto el aliento embriagador de sus atractivos y virtudes. Usted es y será el más dulce consuelo de mis horas tristes; ¡la visión seráfica de mis noches de insomnio!, ¡la armonía interna de mis días aciagos!, ¡la policromía más pura y perfecta que ilumina y embellece todos los horizontes de mi alma!. Medite usted, señorita, considere mi situación y verá que mi único delito en este acto, si merece tal calificación mi osadía, ha sido impulsado por ese sublime amor que le profeso y comprenda, también que no existe un solo insecto que no sienta los impulsos de esta pasión. La tórtola simboliza la inocencia y sin embargo también ella se inclina ante el tierno regazo del amor...

Sus miradas humildes, nazarenas; el suave acento de su dulce voz, el perfume fragante de su esencia, el mirífico influjo de ser y el roce blando de su pecho amante, todo se ha apoderado y enseñoreado en mis cinco sentidos, de manera tal, que usted sola es la imagen impoluta que inmóvil permanece en el santuario de mi alma; por eso vengo a requerirla ahora, por eso vengo a suplicar su amor; y si sus labios no me dan valor, se muere mi alma de melancolía...

Sabré agradecerle no me vea usted el joven becerrero de pantalones cortos y anchos con el grueso mandador sobre el hombro, cantando para usted; cuando lea esta corta carta, véame, en su despejada mente, como el día de la coleadera que por la tarde corrimos cinta, en que nos hicimos recíprocos regalos de trofeo, así como la vi ese día con ese largo traje de terciopelo blanco, adornado en rosas, donde tu parecido era el de un ángel celestial y no una mujer.

Señorita, de su contestación depende el que pueda ofrecerle el compartir con usted el amor que profeso a mis caballos, esto es ley sagrada entre nosotros, mientras tanto espero, el temor a una negativa que podría causarme una demencia eterna al no saber frenar esta desesperada pasión que ha herido mi pobre corazón.

El amor es una pasión que a nada se somete y a la que al contrario se somete todo lo demás. No amar es no vivir, es haber adquirido que la vida es un sueño. No vea en mí y en todos mis actos más que los emanados de un corazón agonizante por las heridas de las agudas saetas de 'cupido' y que sólo espera con infranqueable ansiedad su más pronta y favorable contestación; que vaya ésta, mi primera carta, con el significado de la flor de dalia, primera emoción de amor.

Su humilde y tierno admirador.

Agamenón”.

Juancho soltó una carcajada.

¿De qué te ríes?

No creí nunca que siendo tú un campesino montaraz tuvieras tanta totuma para hacer una carta como ésta. Ya está terminada la carta; no sé como tú, sin educación cívica, puedes dictar una carta con un lenguaje florido y tanta prosodia; he notado que el

campesino sabiendo como se pronuncian las palabras, no las pronuncian, les huyen, se sienten apenados si las pronuncian bien y si alguno la dice bien los demás se lo critican, no sé cómo te has puesto tan prosódico y has dictado esta carta como si fueras un hombre acostumbrado y versado en la materia.

Mira Juancho, la necesidad aguza el ingenio, yo siempre he puesto cuidado a los que saben cómo es que se dicen las palabras para luego yo decirlas, lo que sí no sé es eso que acabas de pronunciar, prosodia no sé que significa.

Prosodia es pronunciar bien, decir para arriba, para abajo, adonde, no decir parriba, pabajo, ande, pande, hoyo y no joyo, oreja y joreja, hacha y jacha, conmigo y no comigo, traje y no decir truje, aun cuando estas dos últimas palabras no es que son mal dichas, pero no se usan, es del idioma antiguo. Ahora yo te voy a hacer una exigencia, si me complaces te digo, de lo contrario me reservo.

Cuenta conmigo, primo, hasta para matar un tigre con el sombrero que estoy dispuesto a seguirte, a hacer todo lo que me exijas.

Mi exigencia no va muy lejos –dijo Juancho– lo que quiero es que sigas desde ahora hablando así como me dictaste la carta.

Pero Juancho, quieres que me llamen loco: ¿soy yo acaso un poeta para ponerme a hablar con un palabrerío floreado?.

No, no es eso lo que quiero, pon cuidado que quiero explicarme, no quiero que hables con lenguaje florido, pero sí con prosodia, si te critican no importa, no te asimiles a nadie, espera que se asimilen a ti, de esta manera van cambiando las cosas hasta conseguir botar un poco ese lenguaje embrutecido, verás que si dejas ese sistema pronto te siguen los demás; fíjate que Ciriaco es un indio rajado y será el primero en corregirse, fíjate en Rafael lo bien que habla, don Gregorio lo mismo, tío Antonio lo mismo, tus hermanas bastardas lo mismo.

Cómo no, primo hermano, sí te complazco y verás el primer becerrero apureño y sanmiguelense prosódico.

Eso me place –dijo Juancho...

INDICE

Prologo de <i>Enrique Obediante</i>	06
Presentación	12
Introducción	14

Capítulo I

La Prosodia. Musicalidad de los sonidos del habla	17
1. 1. La prosodia y sus orígenes	17
1.2 La prosodia en el día a día	18
1.3 El estatus lingüístico de la prosodia	24
1.4 La Prosodia y su rol en la organización del discurso	26
1.5 Dominios de estudio en prosodia	28
1.6 Maneras de abordar el estudio de la prosodia	31
1.6.1 La frecuencia fundamental	32
1.6.2 La duración	32
1.6.3 La intensidad	33
1.7 Prosodia y segmentación perceptiva	33

Capítulo II

El Acento	37
2.1 El acento y sus orígenes	37
2.2 El acento y las lenguas	39
2.3 La sílaba, el acento y la palabra	39
2.4 Tipos de palabras según el lugar del acento	44
2.5 La manifestación acústica del acento	44
2.6 El acento y el desplazamiento del pico de frecuencia fundamental	46
2.7 Tipos de acento y su función en la lengua española	47
2.7.1. El acento léxico o acento de palabra	47
2.7.2. El acento de grupo o nuclear	48

Capítulo III

El ritmo: tiempo en el habla	51
------------------------------	----

3.1. El ritmo y sus orígenes	51
3.2 Duración, tiempo y ritmo: esa periodicidad y contraste que otros perciben cuando hablo.	53
3.3 Ritmo musical, ritmo poético y ritmo prosódico	55
3.4. Ritmo y percepción.	58
3.5 El ritmo de las lenguas: periodicidad y contraste codificados	63
3.6 El ritmo del español	63
3.7 El ritmo del español hablado en Venezuela	65
3.8 Las pausas	66
3.8.1 Tipos de pausas	67
3.8.2 Función de las pausas	68
3.8.3 Las pausas en el diálogo	69
3.8.4 Pausas y ritmo	70
3.9. Los signos de puntuación	70

Capítulo IV

La entonación: porque la entonación son los tonos de la frase	75
4.1 Orígenes del uso de este término	75
4.2 Entonación	76
4.3 El aporte de Tomás Navarro Tomás	78
4.4 Configuraciones y niveles: Antonio Quilis	81
4.5 Fonología métrica-autosegmental: Janet Pierrehumbert	84
4.6 La fonología métrica auto-segmental aplicada al español: Juan Manuel Sosa	86
4.7 Modelo de Aix en Provence	92
4.8. Modelo de Aix en Provence aplicado al español: Elsa Mora	94
4.9 Modalidades de entonación en el español venezolano	96
4.10 Sistemas de transcripción de la entonación	99
4.10.1. El Alfabeto Fonético Internacional (IPA)	99
4.10.2 El sistema de transcripción ToBI (Tones and Break Indices)	100
4.10.3 El sistema de transcripción INTSINT	103

Capítulo V

Además	107
--------	-----

BIBLIOGRAFIA	111
--------------	-----

ANEXOS	121
Anexo 1: Historia de tres hermanas	121
Anexo 2: Fragmentos de Diario de un llanero	123

Elsa Mora Gallardo

Licenciada en Letras y Magíster Scientiae en Lingüística de la Universidad de Los Andes, Doctora de la Université de Provence (Aix-Marseille I) en la especialidad de Fonética Experimental Funcional y Aplicada. Profesora Titular de la Universidad de Los Andes. En la actualidad, coordinadora del Laboratorio de Fonética y del Grupo de Investigación en Ciencias Fonéticas que allí labora. Ha asistido a numerosos congresos, ha escrito individual y colectivamente diversos artículos y ha formado, en esta área del conocimiento, a un grupo importante de estudiantes. Coordinadora en Venezuela del proyecto AMPER (Atlas Multimedia de la Prosodia del Espacio Románico). Perteneció al Programa de Estímulo al Investigador del CDCHT y al Programa de Promoción al Investigador del ONCTI. Recibió en el 2007 el premio a la "Excelencia Docente" de la Procter & Gamble.



Elevación, (2007), Aníbal León

Rosa Amelia Asuaje

Licenciada en Lenguas Clásicas, Universidad de Los Andes (1995). Magíster Scientiae en Lingüística (2002). Estudiante del Doctorado en Lingüística de la Universidad de Los Andes. Profesora Agregada del Departamento de Lenguas Clásicas de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes. Miembro fundador del Grupo de Investigación en Ciencias Fonéticas (GICIFO). Ha realizado varias investigaciones en las áreas de Fonética Experimental, Prosodia del Español y Estudios Clásicos. Ha contribuido en la capacitación de talento humano mediante la tutoría de tesis de Pregrado en las áreas de Filología Griega y Lingüística. Actualmente realiza su tesis doctoral en Métrica Griega Clásica y Análisis del Discurso. Miembro de la Sub-Comisión Humanística del CDCHT de la Universidad de Los Andes. Investigadora Activa ante el CDCHT mediante su Premio de Estímulo al Investigador (PPI PEI).

