

**LA CONSTRUCCION DE UNA VOZ
RADIOFONICA**

Tesis Doctoral de
Angel Rodríguez Bravo

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques



1500372036

Tesis doctoral presentada en el Departamento de
Comunicación Audiovisual y Publicidad de la
Universidad Autónoma de Barcelona.

LA CONSTRUCCION DE UNA VOZ RADIOFONICA

Autor: Angel Rodríguez Bravo.




Director: Emilio Prado.

Vilanova i la Geltrú: Septiembre del 1989

El autor de esta investigación pone los ficheros de datos y los listados de todos los procedimientos estadísticos sobre los que se ha desarrollado esta tesis doctoral a disposición de cualquier estudioso que desee consultarlos.

INDICE

INTRODUCCION ... 9

1. OBJETO DE ESTUDIO. ... 21

1.1. DEFINICION. ... 23

1.1.2. Influencia de la mediación técnica. ... 26

1.2. EXPRESION FONOESTESICA: UNA DENOMINACION NUEVA PARA
UN NUEVO OBJETO DE ESTUDIO. ... 32

1.3. EL PODER COMUNICATIVO DE LA EXPRESION
FONOESTESICA. ... 40

1.4. EL CARACTER SIGNICO DE LA EXPRESION
FONOESTESICA. ... 44

2. PROPUESTA DE UN MODELO TEORICO GLOBAL. ... 48

2.1. HACIA UNA TEORIA GENERAL DE LA EXPRESION SONORA
ORAL. ... 49

2.2. TEORIA FUNCIONAL DE LA EXPRESION
FONOESTESICA. ... 49

2.2.1. La expresión autoacústica. ... 50

2.2.1.1. Expresión idiográfica. ... 55

2.2.1.2. Expresión caracterial
o afectiva. ... 57

2.2.1.3. Expresión encuadrativa. ... 59

2.2.1.4. Expresión sintomática. ... 60

2.2.2.	La expresión ectoacústica. ...	62
2.2.2.1.	Expresión rítmica. ...	65
2.2.2.2.	Expresión simbólica. ...	66
2.3.	LA ARTICULACION DE TODOS LOS NIVELES EXPRESIVOS DEL DISCURSO ORAL. ...	68
3.	<u>METODO EXPERIMENTAL.</u> ...	73
3.1.	OBJETIVOS E HIPOTESIS. ...	74
3.2.	METODO DE TRABAJO. ...	75
3.3.	DISCUSION DEL METODO. ...	77
4.	<u>DISEÑO DEL EXPERIMENTO.</u> ...	83
4.1.	OBJETIVOS Y DESARROLLO DEL METODO EXPERIMENTAL. ...	84
4.2.	DISEÑO DE UN TEXTO PORTADOR. ...	85
4.3.	GRABACION DEL TEXTO PORTADOR. ...	89
4.3.1.	Selección de los informantes. ...	89
4.3.2.	Condiciones de grabación. ...	92
4.4.	DESARROLLO DE LOS TESTS DE PERCEPCION. ...	94
4.4.1.	Códigos numéricos. ...	97
4.4.2.	Matriz seguida para el orden de contestación de los tests. ...	98
4.4.3.	Condiciones en el desarrollo de los tests. ...	101
4.4.4.	Condiciones de la audición. ...	103
4.4.5.	Composición de la muestra de sujetos	

experimentales. ... 104

5. ANALISIS ESTADISTICO DE LOS TESTS DE PERCEPCION. ... 108

5.1. LA INFLUENCIA GLOBAL DEL SONIDO DE LA VOZ. ... 109

5.2. INFLUENCIA DE LOS CAMBIOS DE ACTITUD SONORA DEL
LOCUTOR. ... 116

5.3. EL ASPECTO FISICO A PARTIR DE LA VOZ. ... 132

5.3.1. Método seguido: análisis de las relaciones
entre variables. ... 132

5.3.2. La radiogenia. ... 133

5.3.3. El tamaño. ... 142

5.3.4. La forma física. ... 143

5.3.5. Madurez, ternura, color del pelo, de los ojos
y la piel. ... 144

6. ANALISIS ELECTROACUSTICO DEL TIMBRE EXPRESIVO
DE LA VOZ. ... 144

6.1. NUEVA SELECCION DE LAS VOCES. ... 155

6.2. METODOLOGIA DEL ANALISIS ESPECTRAL. ... 157

6.2.1. Adquisición de datos. ... 157

6.2.2. Método de medición. ... 158

6.2.3. Discusión del método. ... 160

6.3. PRIMERAS APROXIMACIONES A LOS DATOS Y CONSTRUCCION
DE HIPOTESIS. ... 164

6.3.1. Distribución de los formantes en la parte
alta del espectro. ... 164

6.3.1.1. Aplicación de la teoría de las "bandas críticas". ...	168
6.3.2. Distribución de los formantes en la parte baja del espectro. ...	172
6.4. ANALISIS ESTADISTICO: COMPROBACION DE LAS HIPOTESIS. ...	175
6.4.1. Hipótesis de la distancia entre formantes. ...	175
6.4.1.1. Pruebas de comprobación de las hipótesis. ...	177
6.4.1.2. Conclusiones. ...	183
6.4.2. Hipótesis de la distribución de formantes en las bandas críticas. ...	184
6.4.2.1. División del espectro en ZONA BAJA y ZONA ALTA. ...	185
6.4.2.2. Lógica de las pruebas de hipótesis. ...	188
6.4.2.3. Desarrollo y resultados de las pruebas de hipótesis. ...	191
6.4.2.4. Conclusiones. ...	207
7. <u>CONFRONTACION ENTRE LOS RESULTADOS DE LOS TESTS DE PERCEPCION Y LOS PARAMETROS ACUSTICOS DISCRIMINANTES.</u> ...	210
7.1. LOGICA DE LA LOCALIZACION DE RELACIONES ENTRE EL ANALISIS ELECTROACUSTICO Y LOS TESTS DE PERCEPCION. ...	211

7.1.2. Extracción de medias de los parámetros discriminantes. ...	213
7.2. CONSTRUCCION DE REPRESENTACIONES GRAFICAS DEL ESPECTRO MEDIO SIMPLIFICADO. ...	219
7.2.1. Representación de la frecuencia fundamental y los formantes altos. ...	220
7.2.2. Representación de los dos primeros formantes y de la distancia entre ellos. ...	221
7.2.3. Anotaciones complementarias. ...	222
7.3. METODO DE CONFRONTACION. ...	224
7.4. RELACIONES ENCONTRADAS ENTRE CONTENIDOS EXPRESIVOS DE LA VOZ Y SU FORMA ESPECTRAL. ...	226
7.4.1. Influencia de la frecuencia fundamental. ...	226
7.4.2. Influencia de la intensidad de los formantes. ...	231
7.4.3. Influencia de la situación de los formantes. ...	240
7.4.4. La sensación de transparencia en el sonido de la voz. ...	243
7.4.5. Conclusiones. ...	247
8. <u>CONCLUSIONES.</u> ...	252
8.1. RESULTADOS GENERALES. ...	253
8.2. ELEMENTOS DE UN CODIGO PARA PROYECTARNOS A TRAVES DE LA VOZ. ...	256
8.3. NUEVOS METODOS PARA EL RECONOCIMIENTO DE FORMAS EN	

EL ANALISIS ESPECTRAL DE LA VOZ. ... 263

. BIBLIOGRAFIA. ... 267

. APENDICE:

1. Cuestionario al que contestaron los sujetos
experimentales. ... 280
2. Representación gráfica de los resultados de todas las
variables, obtenidos en el tests de percepción. ... 287

INTRODUCCION

Con la implantación de la imprenta y el desarrollo industrial de las artes gráficas, la cultura oral sufrió un lento y progresivo retroceso durante casi dos siglos, siendo prácticamente aplastada por la popularización de la cultura impresa en las sociedades desarrolladas. Por una curiosa vuelta de las cosas, con el advenimiento de la radio a principios del siglo XX, el desarrollo del cine sonoro pocos años después y más tarde de la televisión, surge un nuevo potenciamiento de lo oral, y hoy estamos presenciando y viviendo el desarrollo de una nueva cultura oral universal absolutamente marcada y controlada por los medios audiovisuales. Pero esta recuperación de lo oral que tiene su efervescencia especialmente en un contexto massmediático, está inmersa en un proceso de mediación tecnológica que la hace muy distinta de la cultura oral tradicional. La utilización actual de la voz en la moderna industria cultural exige conocimientos nuevos y modelos teóricos más amplios para su comprensión y su dominio técnico y comunicativo.

Durante el imperio comunicacional de la letra impresa, la preocupación científica y técnica por los aspectos sonoros de la expresión verbal ha sido muy escasa. La necesidad generalizada de dominar la expresión escrita para desenvolverse socialmente hizo que el gran desarrollo científico del último siglo prácticamente se despreocupase de la expresividad oral para centrarse en la expresividad de lo escrito. Así, la intensa reaparición de la sonoridad de

lo oral desencadenada por la necesidad generalizada de conocer, leer, entrar y desenvolverse entre los medios de comunicación audiovisual se ha encontrado con un escasísimo desarrollo de los conocimientos sobre la expresión oral moderna.

Cuando aquellos que, impulsados por las imposiciones de los modernos medios, necesitaban información teórica y técnica sobre la forma de usar su voz han ido a buscarla, se han encontrado con un desierto. Los conocimientos sobre expresividad oral han sido mantenidos durante siglos casi exclusivamente por la propia cultura oral familiar y por la cultura dramática. En la escuela se nos enseñaba a leer correctamente en voz alta pero nunca a hablar expresivamente.

Es cierto que la fonética la fonología y la prosodia se han ocupado de los sonidos de la voz, pero de los sonidos-promedio, de los sonidos neutros, de los sonidos estandar; en suma, de lo que se han ocupado en realidad es de la correcta transcripción sonora de lo escrito, dando prioridad a la escritura sobre la oralidad e invirtiendo el sentido lógico de lo que debiera ser el estudio de la expresión oral.

Hoy la tecnología posibilita que los medios de comunicación fragmenten habitualmente el todo cuerpo-voz-personalidad, y los mensajes audiovisuales

combinan cuerpos, voces y caracteres de individuos distintos, o los utilizan aisladamente (radio, teléfono, doblaje, industria discográfica). Esta situación nos obliga a plantearnos los problemas de la expresión oral de una forma mucho más amplia y totalizadora que la seguida hasta ahora. Y esto es así porque los sonidos de la expresión verbal han dejado de ser formas acústicas vinculadas rígidamente al individuo para convertirse en estructuras significantes que actúan por si mismas, al margen de la fuente sonora que las produjo, y en los contextos más amplios sorprendentes y diversos que la mente humana pueda imaginar.

Las necesidades sobre el conocimiento de la expresión verbal han cambiado radicalmente en los últimos años y la actual recuperación de lo oral está absolutamente vinculada a la necesidad de conocimiento y dominio de la expresión a través de los sonidos de la voz. Locutores, dobladores, presentadores y publicistas trabajan en este terreno exclusivamente por intuición, sin disponer prácticamente de ningún tipo de información que pueda orientarlos en su labor cotidiana.

La ruptura entre cuerpo y voz, tan característica de la comunicación actual, debe obligarnos a pensar en la falta de conocimientos que existe aun en torno a la mayoría de los aspectos de la expresividad oral. Es necesario desarrollar una teoría de la expresión oral que contemple la

expresividad sonora dentro de las estructuras lingüísticas, partiendo de que ambas aportan simultáneamente información esencial al receptor de los discursos sonoros, y que tenga en cuenta que ambas constituyen un mismo sistema expresivo global.

Evidentemente, desarrollar una teoría sobre los matices sonoros de la voz como parte imprescindible de un todo acústico-semántico resulta pertinente al pensar en cualquier uso de la comunicación oral, pero su desarrollo nos parece imprescindible y fundamental para conseguir un conocimiento profundo sobre el uso sonoro de la lengua en los contextos donde existe mediación técnica; diciéndolo de forma más prosaica y concreta: el desarrollo de esta teoría es esencial para poder conocer y dominar el funcionamiento expresivo de la voz en todos aquellos procesos comunicativos en los que un texto verbal se escuche a través de un altavoz.

En la palabra compuesta acústico-semántico, entendemos aquí lo "acústico" como las alteraciones sonoras que, al desviar las formas acústicas reconocibles fonológicamente dentro de una lengua de su estado estandar y neutro, añaden nuevas facetas expresivas a los contenidos semánticos. Es decir, nos estamos refiriendo a ese terreno formal que Murillo (1981, III-7) denomina como "umbrales de fonologización, en el que confluyen dentro de las mismas estructuras acústicas "sonidos del habla" y sonidos "no

lingüísticos" para añadir determinadas plus valías expresivas al texto oral.

Nadie que esté vinculado de una forma u otra, por ejemplo, al medio radiofónico, o a cualquier otro medio de comunicación audiovisual, se atrevería a cuestionar la importancia que tiene la selección de las voces que han de actuar profesionalmente frente a un micrófono. Pero, contradictoriamente, tampoco es difícil observar que en las profesiones vinculadas a los mass media no existe ningún tipo de criterios claros y sistemáticos en lo que se refiere a la selección de las voces para la locución.

Las voces que en determinados momentos han sido consideradas ideales por los cazadores de talentos radiofónicos (timbre agradable, dicción perfecta y educadas en la correcta colocación tonal), al cabo de unos años han pasado a ser tachadas de poco naturales. Las voces que primero se clasificaron como "muy radiofónicas" o como "muy bien impostadas", después han sido tachadas de "antinaturales" y "engoladas". Del mismo modo, ciertas voces que hace pocos años habrían sido consideradas inaceptables para la locución por demasiado graves, demasiado agudas, o por la presencia de ciertos defectos en la dicción, hoy han pasado a ser definidas en el argot radiofónico como "voces con personalidad".

No obstante, y a pesar de las modas del momento, se sigue siempre un criterio selectivo. Está claro que unas voces son más aptas que otras para la locución radiofónica, pero no están claros en absoluto los criterios que podrían regir esta selección.

Pero el desconocimiento de la voz en los medios audiovisuales no se limita a la carencia de informaciones objetivas para decidir sobre la adecuación o no de las voces al medio. Existen en torno a la voz una serie de mitos, de ignorancias y de errores profundos, que suelen conducir al uso inadecuado e inconsciente de este importantísimo material expresivo.

Mientras los directores de programas y jefes de redacción deciden si la voz de tal locutor es buena o mala sin saber muy bien por qué, muchos periodistas de prensa suelen estar convencidos de que con esa voz suya jamás podrían hacer radio, y la mayor parte de locutores de informativos creen que nunca podrían grabar radiodramas por que su voz no es la adecuada para ello. Lo que viene a ser algo así como decidir si alguien está o no capacitado para ser un buen pianista mirando solamente la forma de sus manos, o afirmar que un piano que habitualmente se usa para tocar jazz no es adecuado para los conciertos de música sinfónica. Se suele considerar el timbre de la voz como algo invariable, estático, de formas fijas y duras; ignorando que

el sonido de la voz es absolutamente versátil y plástico, absolutamente educable y controlable.

Llega a pensarse incluso que la expresividad de una voz es algo inherente al timbre natural del locutor, ignorando que el dominio de los matices expresivos es algo tan absolutamente natural e inconsciente como hablar, desconociendo que los códigos de la expresividad oral no son un patrimonio exclusivo de los actores, sino que son ellos precisamente los que los toman prestados, los que imitan nuestros sonidos del habla cotidiana.

La línea de investigación que se sigue en esta tesis doctoral pretende aportar al medio radiofónico en concreto, y a los medios de comunicación audiovisual en general, unos criterios sistemáticos para la utilización expresiva de las voces que se vehiculan a través de un altavoz. Se trata, no solo de descubrir cuales son los criterios del oyente al leer el sonido de la voz, sino de encontrar los elementos que permitan construir una voz radiofónica con sus contenidos sicoacústicos controlados voluntariamente por el emisor. En suma, nuestra investigación camina hacia la construcción de una teoría general de la expresión oral que asocie rasgos acústicos a caracteres psicológicos y físicos del locutor, buscando aportar modelos generativos que permitan controlar todo aquello que el sonido de la voz es capaz de sugerir en la mente del oyente.

La línea de investigación sobre la que trabajamos entra en un terreno de estudio en torno al lenguaje radiofónico (y desde un punto de vista más general en torno al lenguaje humano) prácticamente inexplorado. A pesar de que importantes teóricos de la lengua como Jakobson (1976), (JAKOBSON y HALLE, 1980) o como Lyons (1981), han dejado clara la necesidad de un estudio minucioso de la significación sonora no verbal, este campo de investigación permanece aun prácticamente virgen.

La ausencia de estudios sobre la significación no verbal de la voz es especialmente notable en la literatura radiofónica. Contradictoriamente, a pesar de ser la voz la materia prima principal del medio radiofónico, los estudios sobre radio solo se han ocupado de ella de una forma tangencial.

Es cierto, por otra parte, que ocuparse de la voz es algo difícilmente eludible para cualquier investigación que se centre en alguno de los aspectos de lenguaje radiofónico; así, trabajos como los de Fuzellier (1965), McLeish (1978), Hills (1981), Prado (1981), Cebrian (1983) se ocupan de esta sustancia sonora radiofónica. En todos estos trabajos, bien se hace una sistematización de los métodos profesionales de manejo de aparato fonador, bien se revisan estudios de otras disciplinas que hacen referencia directa o indirectamente a uso de la voz. Pero en ninguna de estas obras la voz es el centro de la investigación ni se la aborda desde una

metodología experimental. La dedicación que hacen los estudiosos de la radio a este tema no suele ir más allá de un capítulo de su obra, y esto en el mejor de los casos, puesto que no faltan publicaciones con vocación de revisión total de la radio en las que la voz no llega a entrar en el índice de la obra (FAUS, 1981; MUÑOZ y GIL, 1986).

La revisión de las formas y los modelos correctos de pronunciación y entonación propuestos por los lingüistas a partir de trabajos sobre entonación y prosodia, como los de de Navarro Tomás (1946, 1974, 1980), para incorporarlos a la producción verbal radiofónica ha sido tradicionalmente un punto de referencia de primer orden para los estudiosos de la radio. No obstante, el campo de investigación en el que se trabaja en esta tesis doctoral rompe con esta tradición. Los objetivos que se propone este estudio se aproximan más a las investigaciones que han hecho algunos especialistas norteamericanos como Fay y Middelton (1940), Addington (1968) o Lass y Harvey (1976) sobre la reconstrucción del aspecto físico del emisor a partir del sonido de su voz; aunque a diferencia del trabajo realizado por estos estudiosos, la investigación que desarrollaremos a continuación, no se ha centrado exclusivamente en una metodología conductista de estímulo-respuesta, que comprueba cual es el grado de error del oyente al reconstruir la imagen del emisor. Lo que pretendemos con nuestra investigación es articular la percepción sicoacústica del receptor al oír una voz en la radio con el análisis

espectrográfico de esta. Es decir, asociando los métodos de investigación de la fonética experimental a los de psicología de la percepción, pretendemos descubrir como debe construirse una voz sabiendo a priori que tipo de contenidos sugerirá. No nos preocupa saber si el oyente se imagina o no al locutor tal y como es realmente, lo que nos preocupa es que el locutor sepa construir su voz controlando la forma en que va a ser imaginado por el oyente.

Lógicamente, a pesar de que mas arriba observábamos que el campo de estudio del que se ocupa nuestra tesis está muy poco explorado, se han publicado algunos trabajos que de una forma u otra se preocupan por la expresividad sonora de la voz. Algunos estudios como el de Fast (1979) o el Knapp (1980), al estudiar la comunicación no verbal desde múltiples puntos de vista tratan también el tema de la significación acústica de la voz. Pero estos autores tampoco se dedican a la faceta expresiva de la voz que se investiga en esta tesis doctoral. Tanto Fast como Knapp se limitan a reflexionar sobre la expresividad de los sonidos orales o a recopilar y revisar algunos trabajos que hacen referencia a este tema, pero ambas cosas desde un planteamiento muy general, sin llegar en ningún momento a proponer modelos teóricos de trabajo ni a utilizar ningún tipo de técnicas experimentales.

Los investigadores seguidos más de cerca en esta tesis doctoral son sin duda Moles (1966, 1972) y Fonagy (1975,

1983). Ambos autores estudian la voz desde puntos de vista muy próximos a los nuestros. No obstante, los objetivos de sus trabajos son sustancialmente distintos a los que persigue la línea de investigación que sigue este estudio. La investigaciones de Moles sobre la voz o sobre el sonido están orientadas a aportar modelos generales de trabajo, útiles para cualquier uso del sonido (lingüístico o musical) y, por tanto, aun muy distantes de una realidad tan concreta como la utilización radiofónica de la voz. Prácticamente cabe decir lo mismo de la obra de Fonagy que, si bien está mucho más centrada en la voz, es de enfoque esencialmente psicoanalítico y atropológico.

Finalmente, creemos que es importante señalar que esta tesis doctoral está planteada como una etapa más dentro de la línea de investigación iniciada por el doctorando en su tesis de licenciatura (RODRIGUEZ,1984) y continuada en otros trabajos (RODRIGUEZ,1988) y en esta tesis doctoral, que se articula con los trabajos desarrollados por Balsebre sobre la construcción de imágenes auditivas en la radio (1981,1987), y que todavía sigue y seguirá abierta aun durante años antes de que se consiga desarrollar una teoría general de la expresión oral.

1. OBJETO DE ESTUDIO.



El primer problema que plantea desarrollar una teoría sobre la expresividad sonora de la voz es el de definir esta misma idea con precisión. La información que aportan los distintos matices acústicos que puede tener una misma palabra según la pronuncie una u otra persona, según esté dicha con un estado de ánimo u otro, según estemos de acuerdo o no con lo que cuenta... es algo sutil y difícil de delimitar. Para intentar acotar este objeto de estudio se ha hablado de información para-verbal, información para-lingüística, rasgos idiográficos, estilo sonoro, fonostilística, plano expresivo, entonación emocional... Se han abierto también largas discusiones sobre si este objeto pertenece al dominio de la lingüística o no.

Puesto que esta tesis doctoral pretende avanzar en el conocimiento de la expresividad de la voz, antes de dar cualquier otro paso necesitamos acotar y definir con precisión ese ámbito expresivo. Pasaremos pues, a continuación, a definir exactamente nuestro objeto de estudio y a revisar y discutir los diferentes puntos de vista y las distintas propuestas que existen en torno a él. No obstante, no nos plantearemos aquí el problema de la pertenencia o no de la expresividad vocal al ámbito de la lingüística, en tanto que ésta nos parece una cuestión secundaria frente a al problema objetivo que representa la búsqueda de conocimientos sobre el fenómeno mismo, y en tanto que el estudio este fenómeno estará en el centro de

una encrucijada de disciplinas por la que la lingüística tendrá necesariamente que pasar.

1.1. DEFINICION.

El objeto de estudio de esta investigación está configurado por todos aquellos rasgos sonoros de la comunicación oral que, sin provenir del léxico ni de la gramática se encabalgan a esas estructuras ,modificándolas: matizando sus contenidos, generando en el receptor sensaciones y emociones, o conformando en su mente una imagen determinada del emisor. Así, esta tesis doctoral persigue descubrir el funcionamiento de los códigos sonoros que, junto a los de la significación lingüística, utilizamos cotidianamente para comunicarnos a través de las formas acústicas de la voz.

En este estudio nos ocuparemos de las componentes expresivas de la voz que enriquecen informativamente las secuencias lingüísticas orales; es decir, nos interesa toda esa información sonora que transporta siempre el lenguaje hablado y que no puede ser recogida por la escritura.

Al ser construido acústicamente, cualquier texto escrito adquiere una carga expresiva adicional que depende exclusivamente de los matices sonoros. Esa expresividad

sonora establece, entonces, nuevos vínculos y conexiones entre el discurso oral y el mundo que aún no existían cuando el texto estaba solamente anotado en un papel.

Nuestro objeto de estudio son esas relaciones entre la palabra hablada y el mundo que van dirigidas al nivel pre-consciente (TALLAFERRO, 1981) de nuestra percepción comunicativa. Buscamos indagar en esa forma de leer los sonidos de la voz que aprendimos antes de conocer el código de la lengua, antes de asignarle a cada objeto una palabra; cuando al oír una voz solo nos preocupaba distinguir si había en ella agresividad, reproche, ternura o voluntad de protección. Y sobre aquellas formas de leer sonidos que hemos ido aprendiendo más tarde, cuando ya cada objeto tenía su nombre y descubríamos que determinado sonido daba a nuestra imagen mental del objeto nombrado color, textura y movimiento. Modos de interpretar el sonidos de la voz que luego, en nuestra comunicación cotidiana, utilizamos constantemente, aunque, la mayor parte de las veces, de forma intuitiva o inconsciente.

Prácticamente no hemos hecho mención de la radio en este primer perfil de nuestro objeto de estudio; no obstante, es precisamente la interposición del medio radiofónico entre el emisor y el receptor de la comunicación oral lo que define con precisión aquello que queremos estudiar. Todo discurso oral transporta los rasgos expresivos que hemos delimitado más arriba, pero en el texto

oral radiado esos caracteres sonoros adquieren un valor determinante y esencial.

El objeto de estudio que hemos delimitado entra en el dominio massmediático, y adquiere relevancia de una forma muy clara y concreta en el estudio de la comunicación radiofónica. No obstante, los rasgos sonoros paralingüísticos son fundamentales para la comunicación a través de todos los medios tecnológicos que, como la radio, son capaces de separar la voz de su fuente original.

Si bien desarrollaremos la definición de nuestro objeto de estudio tomando la radio como punto de referencia central, es necesario observar que la posibilidad técnica de trabajar con voces sin cuerpo que permite la tecnología comunicativa actual extrapola y extiende enormemente la importancia del conocimiento científico de los rasgos acústicos que organizan la expresividad oral. Hoy la industria del doblaje, la discográfica, la publicitaria, la periodística... usan las voces separadas de sus cuerpos originales para recomponer personajes y productos nuevos en los que la información del sonido es esencial. La radio es, sin duda, el medio en el más que se potencia el fenómeno de la expresividad oral, pero, en realidad, es la posibilidad técnica de separar voces y cuerpos la que determina el interés de aquello que vamos a estudiar. El hecho de haber elegido la radio como punto de referencia metodológico, tiene solo el sentido de trabajar sobre el medio que

potencia al máximo nuestro objeto de estudio y que es capaz de darle un valor de referencia más amplio y general.

Hechas estas observaciones sobre el ámbito real del objeto de estudio de nuestra investigación, seguiremos desarrollando este discurso con la radio como punto de referencia central.

1.1.2. Influencia de la mediación técnica.

La importancia del objeto de estudio que estamos definiendo parece estar fuera de discusión cuando nos referimos a la comunicación oral. Ningún lingüista negaría la trascendencia en la descodificación correcta de los mensajes verbales de lo que Jakobson nombra como "rasgos configurativos", "rasgos expresivos o enfáticos", "caminos fisiognómicos" o "rasgos redundantes" (JAKOBSON y HALLE, 1980:25-26). De todos modos, la lingüística ha estado tradicionalmente poco preocupada por las estructuras sonoras que cargan los sonidos de la comunicación oral de simbología descriptiva, de información sobre la personalidad del emisor, o de matices como la ironía, la alegría o la agresividad. Ni la fonética ni la fonología se ha ocupado a fondo de estas cuestiones a pesar de disponer de instrumentos teóricos y técnicos para abordarla en muchos

aspectos. Y, al margen de los estudios de entonación, tampoco lo ha hecho la prosodia.

Esta discriminación, aparentemente contradictoria, de la expresividad sonora por las ciencias del lenguaje tiene su explicación en las formas predominantes de uso de la lengua. Ni en la utilización oral tradicional, ni en la utilización escrita de la lengua aparece una necesidad objetiva del conocimiento científico de nuestro objeto de estudio.

En la comunicación interpersonal el receptor dispone de la presencia física de emisor y, en consecuencia, de abundante información visual sobre su actitud, su estado de ánimo, su estado físico, etc.; en esta situación, la información acústica sobre esos aspectos carece prácticamente de importancia. Y asociada a la presencia física del emisor está también la posibilidad de retorno, es decir, la posibilidad de solicitar al hablante que repita algo que no ha llegado a comprenderse con exactitud, o de pedirle una mayor información (más texto oral) para completar nuestra lectura. En estas circunstancias la preocupación por los matices de la expresividad sonora no tiene porque ser muy grande, puesto que la presencia del emisor actúa como un soporte estable capaz de repetir el mensaje oral y de modificar su actitud para eliminar ambigüedades.

Ante un mensaje escrito desaparece la posibilidad de interacción del receptor en el mensaje; es cierto que al leer un mensaje escrito existe la posibilidad de retorno, pero no existe la posibilidad de corrección o de complementación inmediata por parte del emisor cuando se produce una descodificación incorrecta, incompleta o confusa del receptor. En estas situaciones se hace evidente la necesidad del conocimiento científico de la lengua para llegar al conocimiento de los modelos de comunicación más eficaces y que comporten menos errores de descodificación. Necesitamos saber cómo dar sentido preciso a cada palabra, necesitamos saber con exactitud cómo deben organizarse sobre el papel las secuencias de la lengua. Pero, puesto que la lengua escrita no suena, para el uso de la lengua escrita el conocimiento riguroso de la expresividad acústica es también irrelevante.

Así, ni el uso oral tradicional ni el uso escrito de la lengua han propiciado la investigación de nuestro objeto de estudio. La necesidad de conocer y de dominar escrupulosamente la expresividad acústica de la lengua a todos sus niveles nace de las necesidades que surgen al trabajar en el nuevo espacio que configuran los medios de comunicación audiovisual, y de una forma muy concreta el que configura la radio.

La utilización de un medio como la radio abre un nuevo espacio para el uso del lenguaje oral inexistente hasta

entonces. Con la mediación radiofónica desaparece todo soporte estable para la lengua, se rompe la posibilidad de interacción sobre el mensaje que existía en la comunicación interpersonal, y desaparece también la posibilidad que existía en la lengua escrita de volver hacia atrás y releer las partes más confusas. La lengua radiada es solo una voz que suena en un presente inmediato sin otra posibilidad de permanencia que la propia imagen mental que sea capaz de sugerir el receptor.

Ese carácter inestable, efímero, del texto radiado transforma cualquier rasgo sonoro expresivo en un "anclaje" (BARTHES, 1964:40-51) esencial para la interpretación y la fijación del mensaje. Pero con la radio no solo desaparece todo soporte estable de la lengua, la interposición del medio radiofónico hace inútiles todos los códigos visuales que permiten extraer aquella información que en otras situaciones comunicativas aporta con su presencia física el emisor. En la oscuridad radiofónica la imagen visual del emisor desaparece y su imagen pasa a ser el sonido de su voz.

El discurso verbal se presenta habitualmente asociado a la presencia del emisor y, en consecuencia, está complementado por la visión de los movimientos y los gestos faciales del hablante. El reconocimiento de esta conducta quinésica transmite una serie de indicaciones que sumadas a los rasgos expresivos sonoros constituyen lo que Lyons

(1980:61) llama "información paralingüística". Con la mediación radiofónica desaparecen los códigos visuales; la radio destruye inexorablemente toda información visual que un emisor pueda añadir a su discurso mediante el control de sus gestos o de sus muecas faciales, pero a la vez, y como consecuencia inmediata de esto, también potencia enormemente todos los códigos sonoros capaces de transmitir acústicamente esa misma información.

Al mediar la distribución radiofónica y quedar eliminada la parte visual de unos rasgos del discurso hablado que son tan relevantes para determinar un sentido como el significado de las palabras o el significado gramatical (LYONS, 1983), al oyente solo le queda la información paralingüística sonora para hacer una descodificación precisa y completa del mensaje verbal. Así, en el mensaje verbal radiofónico el valor de todos los caracteres sonoros de la voz crece; y esto ocurre con especial intensidad en todas aquellas formas sonoras que nos ayudan a reconstruir al emisor: sus gestos, su aspecto físico, ahora completamente invisibles.

La interposición de un medio técnico que aísla la voz da un valor nuevo a los matices acústicos con que puede expresarse cada frase, cada palabra y cada fonema; pero este valor nuevo que adquieren los textos no dependen de su modificación física mediante los tratamientos electrónicos. El medio no actúa como modificador de la voz sino como

potenciador de cada uno de los rasgos de la expresividad oral.

La radio, en efecto, dispone de la posibilidad de manipular acústicamente los sonidos que distribuye (reverberancia, filtrados, ecualización, etc.), pero este tipo de manipulaciones es algo puramente esporádico que persigue fines expresivos muy puntuales y concretos totalmente al margen de los criterios generales sobre lo que se interpreta como buena calidad de emisión. La ingeniería de telecomunicaciones considera que una transmisión de sonidos solo estará realizada correctamente cuando la altura y el timbre se conservan (MATRAS, 1977). Es decir, el que los sonidos transmitidos a través de un canal técnico conserven lo más fielmente posible su calidad acústica original es una exigencia de primera magnitud para la radiodifusión. En consecuencia, el protagonismo de la expresividad acústica del lenguaje verbal radiado y la necesidad misma de su estudio no vienen definidas por la influencia física del medio sobre la sustancia sonora verbal, sino por la nueva situación en la que el medio coloca al receptor de los mensajes verbales. Para el oyente situado frente a un receptor de radio cualquier matiz acústico de una voz es susceptible de ser interpretado y valorado de forma que pueda aportarle datos para reconstruir toda aquella información que la radio no puede vehicular mediante códigos visuales.

1.2. EXPRESION FONDESTESICA: UNA DENOMINACION NUEVA PARA UN NUEVO OBJETO DE ESTUDIO.

Definido ya nuestro objeto de estudio, necesitamos darle una denominación concreta para nombrarlo con precisión, evitando así las superposiciones y la contaminación con otros conceptos más o menos paralelos a él.

Si, siguiendo a Jakobson (1984), entendemos la lingüística como una disciplina que intenta resolver el problema de las relaciones entre la palabra y el mundo, los caracteres sonoros que nos interesan están sin duda en el terreno de la lingüística. Será necesario, entonces hacer una revisión de los conceptos que los estudiosos de las ciencias del lenguaje manejan en torno a la expresividad sonora antes de decidirnos a dar una nueva denominación a aquello que nosotros pretendemos estudiar.

Ya habíamos apuntado más arriba que el objeto de estudio del que se ocupa esta tesis doctoral no ha sido tratado con especial dedicación por los lingüistas. Probablemente esta es la razón que explica que no esté asentada aún una terminología científica en torno a la expresividad de la voz, y que cada autor maneje una terminología en función de sus propias necesidades.

La denominación "EXPRESIVO" o "EXPRESIVIDAD", por ejemplo, es uno de los comodines habituales para nombrar los matices sonoros que a nosotros nos interesan. Jakobson y Halle (1980:22-23) hablan de "RASGOS EXPRESIVOS" o "ENFATICOS" al referirse a aquellos caracteres sonoros de la voz que ponen un énfasis relativo en diferentes partes del enunciado y que sugieren las actitudes emocionales del hablante. Esta denominación se corresponde solo parcialmente con las formas sonoras de la voz que se modifican perceptivamente al entrar en el espacio radiofónico. Los caracteres acústicos que permiten descubrir el sexo, la edad y el tipo psicofisiológico del emisor son también valores esenciales para la descodificación de una voz radiada, por tanto, forman parte de nuestro objeto de estudio. A estos últimos rasgos Jakobson y Halle (1980:26) los nombran como "INDICIOS FISIOGNOMICOS". Tenemos pues dos subconjuntos de rasgos sonoros (rasgos expresivos o enfáticos e índices fisiognómicos) que pertenecen a un conjunto mayor para el que no disponemos de nombre preciso.

Del mismo modo que Jakobson y Halle, y que nosotros hasta ahora, Ullmann (1977:122) utiliza el vocablo "EXPRESIVIDAD" para hacer referencia a las tonalidades emotivas, el énfasis, el ritmo, la simetría, la eufonía, y también los llamados elementos evocativos, que sitúan nuestro estilo sonoro en un registro particular. Ciertamente aquello que Ullmann nombra al referirse a la expresividad está comprendido en el objeto de estudio que hemos definido,

pero esta denominación nos parece inadecuada por extremadamente poco concreta. La palabra "EXPRESIVIDAD" se presta a confusión y a contaminación con otros conceptos en tanto que se utiliza habitualmente para hacer referencia a todo tipo de valores estéticos de los campos más diversos: música, danza, pintura, mimo, etc.

Moles (1966:236) toma prestada de Meyer Eppler la calificación de "FACTORES ECTO-SEMANTICOS" para bautizar el tipo de rasgos sonoros con los que se podría, por ejemplo, llegar a hacer comprender a una chica que uno está enamorado de ella hablándole simplemente del desayuno que tiene delante y que está más o menos salado. El concepto de "FACTORES ECTO-SEMANTICOS" tal como lo perfila moles se ajusta con bastante precisión al objeto de estudio que a nosotros nos preocupa, y se corresponde con el de "RASGOS EXPRESIVOS o ENFATICOS" propuesto por Jakobson y Halle. No obstante, igual que ocurría con el de "RASGOS EXPRESIVOS", el concepto de "FACTORES ECTO-SEMANTICOS" no comprende los indicios fisiognómicos de la voz, en tanto que al "desayunar" con alguien disponemos de nuestra propia imagen como elemento expresivo. En esta situación no nos preocupará la edad o la belleza que pueda sugerir nuestra voz puesto que sabemos que predomina la información visual aportada por la propia presencia física; en cambio, estos elementos sí serán cruciales cuando un locutor de radio pretenda dar a su trabajo un aire seductor. Así, tampoco la denominación de "FACTORES ECTO-SEMANTICOS" resulta adecuada para nombrar al

conjunto de rasgos expresivos de la voz que nos interesa estudiar.

Tampoco el termino "PARALINGÜISTICO" tal como lo usa Lyons (1980:61) se ajusta al conjunto de rasgos sonoros de los que se ocupa esta investigación. Lyons define lo paralingüístico como un concepto a utilizar no solo para comprender ciertos rasgos de señales vocales (V.Gr., la intensidad o el tono de voz), sino también los gestos, expresiones faciales, miradas, etc. que intervienen de un modo fundamental en la comunicación a través de la lengua hablada. Es evidente que el conjunto de caracteres expresivos que Lyons designa bajo la denominación de "PARALINGÜISTICA" rebasa aquello que pretendemos estudiar desde el momento en que incluye informaciones transmitidas en unos códigos visuales que la radio no vehicula.

La idea de "ESTILO SONORO" o de "RASGOS FONOESTILISTICOS" es quizás la que mejor se adapta a nuestro objeto de estudio; no obstante, la propia ambigüedad del concepto "ESTILO" crea ciertas dificultades para su aplicación.

Si seguimos a Pierre Leon, la dificultad de la denominación en principio parece resuelta. Leon y Martin (1969) afirman que toda variación entonativa concerniente a la identificación del sujeto hablante, sus intenciones, sus emociones, es de orden fonostilístico. No obstante, lo

usual del termino "ESTILO" nos obliga a confrontar la propuesta de Leon con las de otros autores.

Troubetzkoy (1970), por ejemplo, concibe el estilo como una serie de caracteres sonoros que sirven para identificar a una grupo, y afirma que todos los procedimientos fonológicos expresivos que, dentro de una comunidad lingüística, sirven para caracterizar a una grupo determinado de sujetos hablantes forman un sistema, y su conjunto puede ser considerado como un estilo expresivo del grupo de sujetos en cuestión. Contrariamente, Ullmann (1964) no concibe el estilo como una identificación de carácter grupal, sino como rasgos individualizados inherentes a la personalidad.

He aquí dos concepciones esencialmente distintas del termino "ESTILO", pero, en realidad, la utilización de este concepto es bastante más amplia que la presentada hasta ahora. Si consultamos el "Diccionario de Uso del Español" de María Moliner encontramos que el estilo designa:

"modo personal de escribir que caracteriza a un escritor. Manera de hablar o de escribir característica de los distintos géneros literarios o de los distintos usos de idioma (...). Cada manera de hablar o de escribir calificable de cualquier modo. Modo personal que caracteriza las realizaciones de un artista de

cualquier clase. Cada una de las maneras que se distingue en la historia del arte (...). Manera de hacer una cosa que resulta característica de una persona, un país, una época, etc." (MOLINER, 1981:1228).

Evidentemente el concepto "ESTILO" es demasiado amplio e impreciso, el mismo Van Dijk (1983) afirma que existen pocos términos tan vagos y ambiguos como el de estilo. Este autor, en un intento de concretar técnicamente el sentido comunicativo del estilo establece una comparación entre la pragmática y la estilística diciendo que la función de ésta última es dar un paso más al describir las condiciones para que una manifestación sea eficaz, es decir, que contribuya óptimamente para que se realicen las actitudes e intenciones del hablante en una situación determinada.

Justamente en este terreno funcional es donde estaría situada la expresividad sonora tal como nosotros la hemos acotado; no obstante no nos parece adecuado llamar a nuestro objeto de estudio "ESTILO SONORO" o "CARACTERES FONOESTILISTICOS" al ser el valor del concepto "ESTILO", pese a la aportación de Van Dijk, tan amplio y tan polivalente. Pero hay aun otra razón que justifica que no queramos usar el término "ESTILO" para denominar los caracteres sonoros que estamos estudiando. La revisión que hemos hecho muestra la concepción predominante del estilo

como un conjunto de rasgos (formas distintas de decir la misma cosa) útiles fundamentalmente para caracterizar a un individuo, o a un grupo de individuos. En cambio, los rasgos expresivos que constituyen nuestro objeto de estudio no son instrumentos de identificación que delimiten usos sonoros individuales o grupales, sino formas sonoras de uso generalizado que generan percepciones concretas (agresividad, serenidad, ira, belleza, etc.) en el receptor de una comunicación oral.

Toda esta revisión en torno a la terminología de los rasgos sonoros expresivos confirma que, efectivamente, la interposición del medio radiofónico entre el emisor y el receptor de la comunicación oral configura un nuevo objeto de estudio difícilmente definible al margen de una mediación tecnológica que separe la voz de la presencia física del locutor. Necesitamos pues acuñar una denominación para el sistema expresivo que nos interesa estudiar.

Revisando la "Semántica" de Lyons hemos recogido una palabra que al estar utilizada de una forma un tanto vaga nos ha parecido muy adecuada para nombrar con ella nuestro objeto de estudio a partir de una redefinición. La palabra es "FONOESTESIA". Lyons usa este término en su discurso sobre el simbolismo fónico (LYONS, 1980:99). Nosotros adoptaremos en nuestra investigación esta palabra pero prescindiendo de cualquier servidumbre que pueda implicar

el uso que anteriormente se haya hecho de ella y definiéndola de nuevo.

Así, nombraremos como "EXPRESION FONOESTESICA" a la expresividad sonora transmitida mediante los rasgos de la voz que comunican acústicamente información sobre el gesto, la actitud, el carácter, el aspecto físico y el contexto del emisor; o bien sobre la forma, el tamaño, el color, la textura, el tipo de movimiento, etc., de aquello que describe oralmente el emisor. Estos rasgos sonoros no pertenecen a las formas léxicas ni a las formas gramaticales, ni son tampoco útiles para identificar fonemas o diferenciar una estructuras lingüísticas de otras.

El vocablo "FONOESTESICA" nos parece adecuado en tanto que recoge en una sola palabra dos conceptos fundamentales para la definición de nuestro objeto de estudio: la raíz "FONO", proveniente del griego "phoneo", que significa emitir la voz; y la raíz "ESTES", del griego "áisthesis", que expresa: sensación, tener la percepción de.

Obviamente, pues, es necesario concluir este apartado diciendo que el objeto de estudio del que se ocupa esta tesis doctoral es LA EXPRESION FONOESTESICA; o, más concretamente, del valor de la expresión fonoestésica en la comunicación oral radiofónica.

1.3. EL PODER COMUNICATIVO DE LA EXPRESION FONOESTESICA.

La revisión que hemos hecho hasta ahora de nuestro objeto de estudio refleja que el conocimiento de la expresividad sonora de la voz incide directamente en el dominio de la capacidad descriptiva y estética del medio radiofónico y de la propia comunicación oral. No obstante, la capacidad comunicativa de la expresión fonoes-tésica va mucho más allá de la mera descripción del emisor, o de los objetos a los que se hace referencia oral. La expresión fonoes-tésica es el nivel comunicativo donde se cargan las informaciones que afectan a los niveles más profundos de nuestra conciencia.

Mario Kaplun (1978) parafraseando a Freud, afirma que hay una fuerza y un poder de penetración especiales en la transmisión oral de la palabra, para Kaplun lo que registra la conciencia y se graba a nivel profundo es lo que llega a través del oído. Todos los seguidores de la escuela freudiana asignan un valor esencial a los sonidos verbales como instrumento de acceso a sensaciones y emociones primarias y sumergidas, no presentes en nuestra conciencia cotidiana. Según Tallaferró (1981), por ejemplo, las tendencias y representaciones objetivas inconscientes llegan a la conciencia a través del sistema pre-consciente, asociándose para ello con los conceptos que han sido adquiridos de la realidad en forma de representaciones

verbales. Psicólogos como Sabine Görg (1980) afirman que el sentido del oído predomina sobre la percepción visual para la socialización del hombre.

Todos los autores citados hasta ahora establecen una diferencia muy clara entre el tipo de percepción que desencadena la lectura visual y la lectura auditiva de los textos verbales, remarcando el valor emocional y primario que contiene lo acústico, y señalando lo verbal y lo auditivo como la vía básica de acceso a los niveles profundos de la conciencia. Si el sonido de lo verbal es la voz, debemos deducir que la voz es el instrumento de sonido emocional por excelencia. Pero ¿donde estriba exactamente la diferencia entre lo oral y lo visual? ¿En qué consiste el poder de penetración especial que se atribuye a los textos orales que no existe en los textos escritos? La diferencia entre el texto visual y el texto sonoro, entre lo escrito y lo oral, radica precisamente en toda la información que transporta la expresión fonoesférica de cualquier comunicación de viva voz a través del sonido.

Aisladamente, una palabra escrita es fría, neutra, carece totalmente de matiz, de expresividad, está imposibilitada para ir más allá del referente que tiene asignado. Está en el grado cero de lo verbal (BARTHES, 1953). Contrariamente, cada palabra que construye una voz, incluso aislada del resto del discurso, sigue impregnada del contexto, de la situación y de la actitud que existían en el

lugar y en el instante de su emisión: prisa, nerviosismo, alegría, dolor, odio...

Cada uno de los estados de animo que atraviesa la mente de un individuo que acaba de llegar a su trabajo por la mañana puede hacerle dar los "buenos dias" con un sonido distinto; cada sentimiento hará que su voz se desvíe del estado neutro, alejandola del grado cero que sería la pura fórmula de cortesía e impregnando las palabras del sentido emocional de cada instante concreto. Escuchando la frase "buenos dias" a través de un receptor de radio, sin ninguna otra información contextual, percibiríamos sin dificultad la actitud de nuestro trabajador matutino, su nerviosismo, su cansancio, su mal humor, etc. En cambio, dificilmente podríamos apercibirnos del más leve matiz del estado de ánimo de nuestro personaje si este se limitara a enviarnos la frase "buenos dias" por escrito.

Más arriba veíamos que la ceguera del medio radiofónico configuraba un nuevo espacio sonoro dominado por la expresión fonoestésica. Este nuevo espacio expresivo surge en función de las necesidades que genera en el receptor el caracter ciego de la radio. Igual que un invidente reutiliza todas sus fuentes de información no visuales y les da un nuevo valor, el oyente de radio recomopone lo que cuenta el locutor, y recompone al locutor mismo solo a través del sonido. El vehículo de este fenómeno de la comunicación radiofónica son los rasgos fonoestésicos del mensaje oral.

Esta función descriptiva que desempeñan los sonidos de la voz es muy importante en la radio, pero el valor comunicativo de la expresión fonostésica trasciende este estadio puramente reconstructivo. El receptor de la comunicación radiofónica se vincula emocionalmente al emisor mediante los caracteres acústicos de la voz que está escuchando. La voz, en cualquier situación, pero mucho más la voz radiada, es uno de los instrumentos más eficaces que existen para estimular la emotividad del ser humano. Un ejemplo ilustrativo sobre la capacidad de impacto emocional que contiene la voz es el sorprendente comentario que hace Sturm (1980) sobre una serie de experimentos en torno a la transmisión de conocimientos por la radio o la televisión. Según Sturm, todo el saber transmitido fue olvidado muy rápidamente, por el contrario, las impresiones emocionales que unían a los oyentes y espectadores con cada uno de los participantes y con la emisión en conjunto, permanecieron invariables a lo largo de tres semanas. Para Sturm, las impresiones emocionales parecen ser lo único auténticamente específico de los medios de comunicación, y mantiene firmemente que en la radio la impresión emocional es la voz.

En suma, la expresión fonostésica da a la voz esa capacidad de informarnos sobre su propietario. Es esa forma de sonar del texto nos proporciona datos sobre lo que cuenta el locutor sin que estos estén explicados con palabras, ese

extraño poder que tiene la voz para hacernos temblar de emoción.

1.4. EL CARACTER SIGNICO EN LA EXPRESION FONOSTESICA.

La mayoría de los estudiosos que han trabajado sobre alguna faceta de este campo de la expresión oral mantienen la tesis de que existe una relación motivada entre las formas sonoras y su significación. Pierre R. Leon y Philippe Martin (1969), por ejemplo, afirman de acuerdo con Bolinger (1962) que los universales de la entonación existen fundados sobre los trazos fisiológicos y psicológicos más que sobre una herencia común. Fonagy (1983), uno de los autores que ha trabajado en más aspectos de la expresividad oral, sistematiza numerosas relaciones entre las alteraciones fisiológicas producidas por diferentes estados síquicos y emocionales, y las formas de la voz. Este investigador considera, por ejemplo, que es necesario distinguir el acento enfático de la cólera del acento gramatical o lógico, y afirma que el acento enfático es expresivo en tanto que expresa más cosas que una frase neutra que no comporte más que acentos regulares, gramaticales. Según Fonagy, esta plusvalía se debe a una regresión psicológica. En el curso de una crisis de cólera (una especie de acceso histérico atenuado y controlado) se produce una recaída en el lenguaje orgánico del recién nacido. Este investigador liga también otros

fenómenos sonoros que suelen acompañar a la cólera, como el alargamiento de las consonantes o el ataque fuerte de la voz, al impulso sádico-anal.

Paul Fraise (1976) en sus investigaciones sobre el ritmo también suscribe esta visión no arbitraria de la información sonora expresiva; según Fraise, la experiencia rítmica, tanto en poesía como en prosa, sería el resultado del juego de relaciones entre el pattern de los acentos con las pulsaciones regulares más o menos ligadas a las sensaciones musculares.

Es evidente, por otra parte, que la relación que existe entre las formas sonoras que constituyen los rasgos fonostésicos y el tipo de información que contienen, o que son capaces de transmitir, no se corresponden con la concepción saussuriana de signo (SAUSSURE, 1980). El tipo de conexión entre forma y contenido que actúa en la expresión fonostésica está, en cierto modo, muy próxima al síntoma, aunque, en realidad, tampoco actúa significativamente de este modo en tanto que la expresividad oral que estamos estudiando no está solo configurada por impulsos sico-fisiológicos sino que está también perfectamente integrada en la estructura lingüística de la comunicación verbal.

Ciertamente, la expresión fonostésica tiene carácter signico, pero este carácter está mucho más cerca de los conceptos de "INDICE" o de "ICONO" en su concepción

peirceana (KATZ, 1980), que del "SIGNO LINGÜISTICO" saussuriano.

Es cierto que al vincular el concepto de iconicidad a la expresión sonora estamos haciendo un uso poco ortodoxo de este término que autores como Eco o Gubern utilizan exclusivamente para referirse a la significación de la imagen. No obstante, estos estudiosos dejan ciertos resquicios en sus trabajos por los que se filtra también la iconicidad sonora de lo oral. Así, por ejemplo, cuando Eco (1977:345) dice que "representar icónicamente un objeto significa transcribir mediante artificios gráficos (o de otra clase), las propiedades culturales que se le atribuyen" deja espacio para la imitación sonora en ese "(o de otra clase)". Por otra parte, cuando Gubern (1987,49-56) recoge de Elbo (1978) la dicotomía:

VERBAL = creador-divino

NO VERBAL = imitador-profano

negándole a lo verbal toda posible iconicidad, excluye las posibilidades imitadoras que nosotros otorgamos a lo verbal. Nosotros, en tanto que lo verbal es sonoro y lo sonoro dispone de la posibilidad acústica de imitar cualquier otro sonido no verbal, entendemos que lo verbal puede transformarse en imitador y por tanto también en icónico y profano.

En cualquier caso, no es nuestra intención entrar en las antiguas discusiones teóricas sobre las categorías signicas, sino simplemente definir con precisión el carácter semiótico de nuestro objeto de estudio. Así, presumiblemente lo más correcto sea volver de nuevo a las propuestas saussurianas para afirmar que la expresión fonostésica actúa de forma simbólica, interpretando como Saussure (1980) que lo característico del símbolo es la existencia entre significante y significado de un lazo natural.

2. PROPUESTA DE UN MODELO TEORICO GLOBAL

2.1. HACIA UNA TEORIA GENERAL DE LA EXPRESION SONORA ORAL.

Puesto que a lo largo de toda nuestra exposición mantenemos que es necesario construir un modelo teórico general sobre la expresión oral, tal como mencionábamos ya en la introducción, desarrollaremos toda nuestra investigación partiendo de esa idea general de globalidad. Así, propondremos a continuación un modelo teórico global sobre la expresión fonoesférica que pretende ser una parte de esa TEORIA GENERAL DE LA EXPRESION ORAL que reivindicamos, y en el que se insertará, posteriormente, toda nuestra investigación.

2.2. TEORIA FUNCIONAL DE LA EXPRESION FONOESEFERICA.

Para desarrollar una teoría de la expresión fonoesférica recurriremos al punto de vista funcional; es decir, estableceremos una clasificación de distintos niveles expresivos a partir de las funciones comunicativas que desempeñan los matices acústicos de la voz.

Cuando hablamos, todos los rasgos de nuestra expresividad sonora se organizan en primer lugar desde un doble punto de vista que tiene su frontera y su eje de simetría en nuestra propia piel. O bien damos información sobre nosotros mismos (EXPRESION AUTOACUSTICA), o la damos

de todo aquello que nos rodea (EXPRESION ECTOACUSTICA). Y, a su vez, estos dos grandes niveles funcionales se subdividen en otros de valor mucho más concreto.

2.2.1. La expresión autoacústica.

La expresión autoacústica esta constituida por el conjunto de rasgos de carácter fonostésico que aportan al oyente información general sobre el emisor. Mediante la expresión autoacústica es locutor se describe a sí mismo consciente o inconscientemente. La expresión autoacústica nos permite reconstruir a determinado locutor al que no hemos visto jamás, por ejemplo, como inteligente, de aspecto agradable, sano, entre los cuarenta y cinco y los cincuenta años, perteneciente a una clase acomodada, y nos hace notar que habla con una actitud un tanto agresiva.

Toda esta información que la expresión autoacústica comunica a quien oye una voz proviene de la interpretación auditiva de una serie de índices sonoros. Intentaremos ilustrar este mecanismo comunicativo basado en los índices sonoros de la expresividad oral con un ejemplo. La calidad del timbre de voz de un anciano es perfectamente diferenciable, por oposición, de la de un adolescente o de la de un adulto. Igual que la edad arruga la piel de la cara, hace perder potencia a los músculos y propiedades

mecánicas a las articulaciones, la tonicidad y la capacidad de tensión de las cuerdas vocales varía también con el paso de los años, y esto influye directamente en la forma acústica de los sonidos vocálicos.

Cuando un oyente decide qué edad tiene un emisor solamente escuchando el sonido de su voz, lo hace mediante el siguiente doble mecanismo:

- a) vinculando desde la propia experiencia comunicativa cotidiana la evolución de la calidad del timbre de la voz con el envejecimiento físico del cuerpo humano;
- b) oponiendo entre sí todas las calidades tímbricas asociadas por la experiencia auditiva a distintas etapas de envejecimiento, que tiene almacenadas en su memoria acústica.

En suma, el sistema que organiza la transmisión de informaciones útiles para que un oyente radiofónico pueda reconstruir al locutor que está escuchando está basado esencialmente en la interpretación de índices acústicos. Es decir, está basado en el reconocimiento de formas sonoras que se asocian automáticamente a la influencia que la edad, la actitud, la personalidad, la salud, etc. tienen en el aparato fonador, y, por tanto, en la voz humana.

A partir de que un receptor, a través de su experiencia como oyente y como hablante, aprende a asociar formas tímbricas y alturas concretas de la frecuencia fundamental de la voz con ciertas enfermedades, con un tipo concreto de personalidad, o con tal o cual actitud emocional está ya en condiciones de utilizar e interpretar la expresión autoacústica. Las asociaciones verticales entre caracteres acústicos y rasgos físicos o síquicos, combinadas con oposiciones horizontales que comparan estas asociaciones signicas entre sí, proporcionan al oyente un código expresivo perfectamente capaz de reconstruir la imagen y la personalidad que proyecta acústicamente una voz.

Lógicamente, la expresión autoacústica no solo es útil para que el oyente "vea" en el sonido la imagen del locutor; cualquier emisor puede utilizar su conocimiento de la expresión autoacústica para proyectar conscientemente una imagen suya artificial, es decir, diseñada por él mismo. Este es un recurso tradicional del arte dramático. El actor no solo debe vestirse, moverse y hablar como el personaje que dramatiza, sino que además ha de sonar como él. Pero dentro de la comunicación radiofónica el recurso expresivo de "hacer una voz" deja de ser solo un complemento, como ocurre en el teatro, y se transforma en el todo. En la radio no existe vestuario ni gestos con los que contrastar, el sonido de la voz es la única proyección del radiofonista.

A no ser que el programa radiofónico esté específicamente marcado como un programa de ficción, la ficción y la realidad radiofónica son difícilmente distinguibles, cuando un profesional de la voz crea varias voces en un mismo programa radiofónico es realmente complicado saber cual de los personajes proyectados son los falsos y cual es el real. Un ejemplo histórico notable sobre las posibilidades radiofónicas de la expresión autoacústica es la famosa versión radiofónica de "La Guerra de los Mundos" dirigida por Orson Welles y emitida el 30 de Octubre de 1938, en la que seis actores que representaban a veinte personajes fueron capaces de crear una impresión de realidad que aterrorizó a millones de personas.

Estamos afirmando que existe la posibilidad de construir artificialmente una imagen del emisor controlando su voz. Esta afirmación, aparentemente, es contradictoria con la aseveración de que la lectura de los rasgos autoacústicos se basa en el conocimiento de un código indexativo, así que estudiaremos un caso concreto que nos ayude a demostrar que esta contradicción en realidad no existe. Fonagy (1983) ha localizado una relación causa-efecto entre el predominio de las consonantes obstructivas, una frecuencia alta de oclusiones glóticas y una segmentación rigurosa de las frases con el conjunto caracterial parsimonia-orden-severidad; y esta relación se debe a la reproducción en la boca y la laringe de cierta estrategia esfinteriana correspondiente a una fuerte

fijación anal-sádica. Tras la exposición de estas relaciones causa-efecto la cuestión es descubrir de qué modo podría un locutor construir con su voz cierto personaje de carácter marcadamente parsimonioso, ordenado y severo si el locutor mismo no sufre una fuerte fijación sádico-anal.

Obviamente la respuesta es simple: puede hacerlo mediante la imitación, incorporando a su estilo sonoro los rasgos autoacústicos que sugieren parsimonia, orden y severidad. Es cierto que, en principio, un emisor en el que predomine cualquier otro tipo de fijación, sin que se ejerza ningún control consciente sobre su voz, proyectará su propia imagen acústica. No obstante, mediante un entrenamiento adecuado y cierto nivel de autocontrol oral, cualquier hablante puede proyectar en el receptor distintas imágenes sonoras de sí mismo.

En síntesis, la expresión autoacústica actúa siempre como una forma de autopresentación sonora, es un modo de proyectar la imagen propia hacia el exterior de uno mismo utilizando el sonido de la voz. Aunque hemos de tener en cuenta que esta autopresentación se produce siempre, consciente o inconscientemente, controlada o sin controlar.

del mismo modo que la expresión fonoesférica se organiza en dos grandes bloques: EXPRESION AUTOACUSTICA y EXPRESION ECTOACUASTICA, la expresión autoacústica parece organizarse, a su vez, en otros cuatro niveles, sistematizables a partir

de las distintas funciones expresivas concretas que desempeña. Nombraremos cada uno de estos niveles expresivos de acuerdo con el tipo de información que aporta al oyente cuando éste escucha la voz del emisor:

<u>Expresión:</u>	<u>Tipo de información:</u>
IDIOGRAFICA	(aspecto físico)
CARACTERIAL O AFECTIVA	(carácter o actitud emocional)
ENCUADRATIVA	(entorno social)
SINTOMATICA	(trastornos físicos o síquicos)

2.2.1.1. Expresión idiográfica.

La expresión idiográfica está configurada por aquellos rasgos acústicos de la voz que aportan al oyente información sobre el aspecto físico del individuo. Depende de los matices sonoros que sugieren que un locutor es grande o pequeño, guapo o feo, gordo o delgado, elegante o desaliñado, atlético o raquítico,...

Esta posibilidad de poder leer el aspecto individual en la voz fue observada ya por Troubetzkoy (1970,16-18) cuando publicó sus "Principios de Fonología" en 1938 al hablar de ciertas particularidades de la voz que son interpretadas por