

Entonación del español peninsular en habla espontánea: patrones melódicos y márgenes de dispersión

Francisco José CANTERO SERENA
Dolors FONT ROTCHÉS
Universitat de Barcelona

1. INTRODUCCIÓN

La entonación constituye un fenómeno comunicativo diverso: un fenómeno discursivo (o prelingüístico), un fenómeno lingüístico (de tipo fonológico) y un fenómeno paralingüístico (o expresivo)¹.

La *entonación prelingüística* (que reúne los fenómenos del acento y la entonación, en el complejo que llamamos *jerarquía fónica*) constituye el elemento integrador del habla, el principio unificador del discurso, que permite su inteligibilidad, cuya organización caracteriza los distintos dialectos (el “acento dialectal”), y cuya desorganización afecta al habla de los extranjeros (el “acento extranjero”).

La *entonación lingüística* se refiere al nivel de análisis mediante el cual podemos designar y estudiar las unidades fonológicas de carácter suprasegmental capaces de distinguir unidades de discurso significativas (como las frases). Dichas unidades fonológicas, llamadas *tonemas*, se caracterizan mediante los rasgos fonológicos (binarios) \pm interrogativa, \pm enfática, \pm suspendida. En Cantero Serena (2002) hemos distinguido un total de 8 tonemas en español:

- | | |
|------------------------------|------------------------------|
| 1. /+interrog. +enf. +susp./ | 5. /-interrog. +enf. +susp./ |
| 2. /+interrog. +enf. -susp./ | 6. /-interrog. +enf. -susp./ |
| 3. /+interrog. -enf. +susp./ | 7. /-interrog. -enf. +susp./ |
| 4. /+interrog. -enf. -susp./ | 8. /-interrog. -enf. -susp./ |

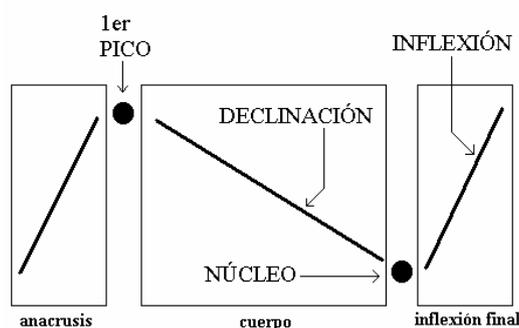
¹ Nuestro modelo teórico ha sido expuesto detalladamente en Cantero Serena (2002), reinterpretado y relacionado con otros modelos teóricos en Font (2005 y 2007), y empleado en numerosas investigaciones paralelas: Font *et al.* (2002) y Font (2005, 2006, 2007) sobre la entonación del catalán; Liu (2005), Liu & Cantero Serena (2002) y Cortés Moreno (2000, 2004, 2005) centrados en la adquisición de la entonación española por parte de hablantes de chino; Torregrosa (1999, 2006) sobre la correlación kinésico-entonativa; además de numerosos trabajos sobre análisis contrastivo y didáctica de la pronunciación: *vid.* novedades en <http://www.ub.es/lfa>.

La *entonación paralingüística*, por su parte, se refiere a los amplios márgenes de dispersión de los tonemas, en los que caben las variadas realizaciones expresivas, emotivas e idiosincrásicas del hablante. La complejidad de la entonación expresiva, de hecho, constituye los márgenes de dispersión de los tonemas *+enfáticos*.

Distinguimos en nuestro modelo entre los *rasgos melódicos* y los *rasgos fonológicos* de la entonación: los rasgos melódicos constituyen el nivel fonético de análisis de la entonación, una vez hemos eliminado de la curva melódica todas las variaciones irrelevantes (micromelódicas) y hemos normalizado sus valores (mediante su estandarización); los rasgos fonológicos, por su parte, permiten establecer los *tonemas* o unidades fonológicas de la entonación lingüística.

Contemplamos tres rasgos fonológicos binarios, cuya combinación nos permite caracterizar los tonemas de la lengua: \pm *interrogativo*, \pm *enfático*, \pm *suspense*.

Los rasgos melódicos, por su parte, son las características acústicas de los elementos estructurales del contorno: la anacrusis, el primer pico, el cuerpo (o declinación) y la inflexión final.



Llamamos *anacrusis* a la parte de la melodía anterior a la primera vocal tónica, llamada *primer pico*; *cuerpo*, a la parte de la melodía que va del primer pico a la última vocal tónica del contorno, el *núcleo*, a partir del cual comienza la *inflexión final*.

La descripción acústica de estos elementos nos permite definir la melodía del contorno y establecer los patrones melódicos característicos de cada tonema (como "contornos tipo" o "variantes" del tonema) y sus márgenes de dispersión.

Entendemos, pues, como *patrones melódicos* las variantes tipo de los tonemas: es decir, las melodías típicas de cada tonema, aquellas que hemos encontrado con asiduidad en nuestro corpus, que han permitido la síntesis melódica y que en las pruebas perceptivas han aparecido como entonaciones claramente reconocibles.

Los patrones melódicos, por tanto, y como *variantes tipo* de los tonemas, constituyen un nivel de abstracción intermedio entre el nivel fonológico (cuya unidad es el tonema) y el nivel fonético (cuya unidad es el rasgo melódico): la unidad de aplicación idónea en aplicaciones tecnológicas (síntesis de voz y RAH) y, sobre todo, en

aplicaciones educativas. Los patrones melódicos, por tanto, pueden emplearse como modelos entonativos del habla realistas y fiables: por ejemplo, como modelos didácticos de normalidad y de excelencia.

2. CORPUS Y METODOLOGÍA

En nuestra investigación hemos contado con un total de 57 informantes anónimos distintos (25 hombres y 32 mujeres) hablantes nativos de español, de distinta procedencia geográfica y nivel cultural, que componen una muestra ponderada y diversa de las hablas peninsulares. Ninguno de ellos sabía que podía ser informante en nuestras investigaciones.

El corpus se elaboró a partir de más de 6 horas de grabación tomada de diversos programas de televisión, durante el mes de agosto de 1999. Consta de 136 enunciados² emitidos en situación de habla espontánea genuina: no inducida, ni manipulada en ningún sentido. De ellos, 46 enunciados constituían entonaciones inequívocamente interrogativas en su contexto; 40 enunciados, entonaciones inequívocamente enfáticas; 50 enunciados, entonaciones neutras.

El método de análisis melódico empleado en la investigación se ha expuesto en Cantero Serena (1999) y Cantero Serena (2002), así como en Font Rotchés (2007). Constituye un método robusto, que permite el análisis de habla espontánea, ya que las unidades que maneja no son apriorísticas sino genuinamente descriptivas: el segmento tonal (típicamente, el valor tonal de una vocal, o de una mora) y las relaciones tonales (expresadas en porcentajes de ascenso o descenso, con respecto al segmento tonal anterior).

El protocolo completo de nuestro método de análisis melódico se completa con una fase perceptiva, a partir de la síntesis de las curvas estandarizadas. Todos los patrones melódicos expuestos en este trabajo han sido validados perceptivamente, con índices de aprobación de más de un 80%.

De hecho, todos ellos son fácilmente sintetizables, a partir de cualquier enunciado previo: una vez identificados los segmentos tonales del enunciado, no hay más que modificar sus valores relativos en un programa de síntesis como *Praat*³.

² La lista de enunciados aparece en los trabajos: Cantero Serena *et al.* (2002) y Cantero Serena *et al.* (2005).

³ Mediante sus rutinas *Manipulation* y *Resynthesis (PSOLA)*. Cfr. Boersma & Weenik (1992-2007).

3. PATRONES MELÓDICOS Y MÁRGENES

Reunimos los patrones melódicos que hemos hallado en nuestro corpus en cuatro categorías: entonación neutra, entonación interrogativa, entonación suspendida y entonación enfática. En nuestro modelo teórico, se corresponden a los tonemas:

- 8. /-interrog. -enf. -susp./ (entonación neutra)
- 4. /+interrog. -enf. -susp./ (entonación interrogativa)
- 7. /-interrog. -enf. +susp./ (entonación suspendida)
- 6. /-interrog. +enf. -susp./ (entonación enfática).

Esta manera de presentarlos es más intuitiva y facilita su comprensión al lector no familiarizado con nuestro modelo. Con todo, debe entenderse que cada uno de los patrones melódicos descritos son *variantes tipo* de tales tonemas.

En la descripción de los patrones incluimos la horquilla de valores que constituyen los márgenes de dispersión de cada uno de los rasgos melódicos que caracterizan el patrón. Así, por ejemplo, el patrón melódico de la entonación neutra (es decir, de la entonación no marcada como interrogativa, ni como suspendida, ni como enfática), la inflexión final puede ser descendente (hasta un 30% de descenso) o ascendente (hasta un 15% de ascenso): más allá de estos valores, la melodía deja de ser neutra y se convierte en:

— Suspendida: si el ascenso final está entre el 15 y el 70% (con lo cual la melodía correspondería al patrón melódico VI, de la entonación suspendida).

— Interrogativa: si el ascenso final es mayor al 70% (en cuyo caso, la melodía correspondería al patrón melódico II, de la entonación interrogativa).

— Enfática: si el descenso final es mayor a un 30% (la melodía correspondería al patrón melódico IX, de la entonación enfática).

Del mismo modo, cualquier cambio en los valores del primer pico, en la forma de la declinación o de la inflexión final, etc., fuera de la horquilla especificada en la caracterización de cada patrón, lo saca de sus márgenes y lo convierte en una nueva melodía.

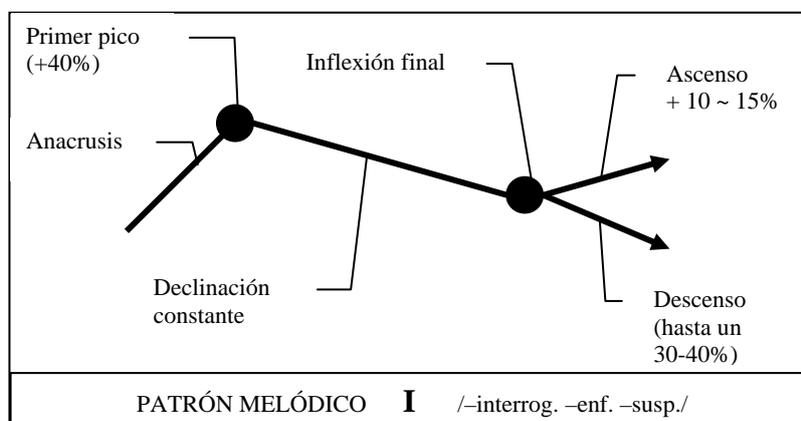
3.1. Entonación neutra

El primer patrón melódico, caracterizado fonológicamente como una variante de tonema /-interrog. -enf. -susp./, es el patrón melódico de la entonación neutra, llamada así por no estar marcada por ningún rasgo fonológico positivo.

En principio, la entonación neutra debería ser la más frecuente, por tratarse de la menos marcada; sorprendentemente, sin embargo, en habla espontánea la encontramos con relativamente poca frecuencia, en comparación, sobre todo, con la entonación enfática (que es, con mucho, la más común): la entonación neutra, sin ninguna

marca positiva, tal vez solo sea frecuente en la lectura en voz alta (especialmente, de textos expositivos).

En la figura del *Patrón Melódico I* aparecen los distintos elementos constituyentes del contorno entonativo: *anacrusis* (segmentos tonales previos al primer pico); *primer pico* (en principio, la primera vocal tónica; a menudo, la siguiente vocal átona); la *declinación* (sucesión de segmentos tonales entre el primer pico y la inflexión final, que típicamente constituye una leve declinación), y la *inflexión final* (la parte más relevante, y a veces la única parte del contorno: los segmentos tonales a partir de la última vocal tónica).

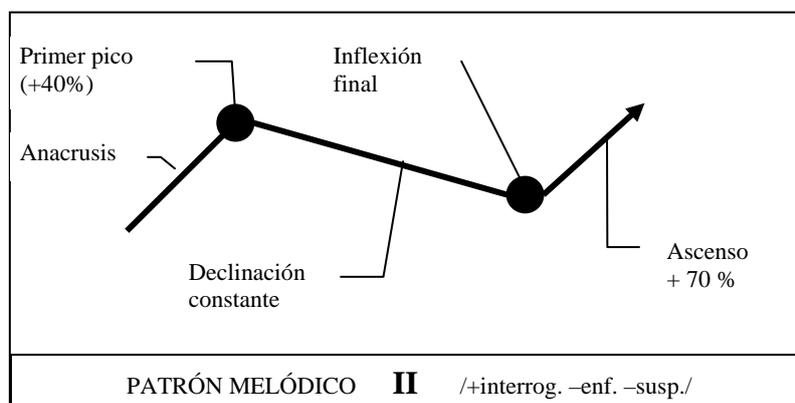


En el *Patrón Melódico I*, la inflexión final se caracteriza por un descenso moderado (entre un -10~30%), o bien por un leve ascenso final, no mayor a un +10~15%. Sus características son:

Anacrusis (opcional): ascenso hasta el primer pico de un 40% como máximo.
1 ^{er} pico: la primera vocal tónica del contorno, que se encuentra en el punto más alto.
Cuerpo: en declinación suave y constante.
Inflexión Final: se sitúa en una horquilla de entre un 10-15% de ascenso y un descenso de hasta un 30-40% de descenso.

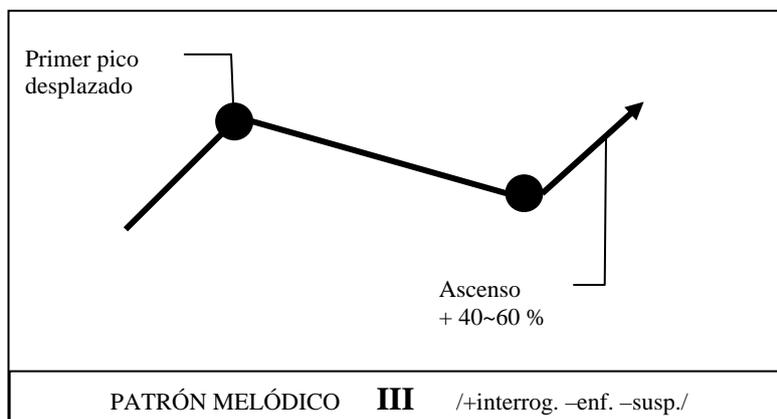
3.2. Entonación interrogativa

Los patrones melódicos de la entonación interrogativa constituyen variantes del tonema /+interrog. -enf. -susp./. En Cantero Serena *et al.* (2002) se definieron estos patrones, que en Cantero Serena (2007) se reagruparon y renombraron.



El *Patrón Melódico II* constituye el patrón típico de la entonación interrogativa, y se define en función de la inflexión final, cuyo ascenso debe ser superior a un +70~80% (y que, normalmente, es superior a un +100%). Sus características son:

Anacrusis (opcional): ascenso hasta el primer pico de un 40% como máximo.
1 ^{er} pico: la primera vocal tónica del contorno, que se encuentra en el punto más alto.
Cuerpo: en declinación suave y constante.
Inflexión Final: se sitúa en un ascenso igual o superior al 80%.

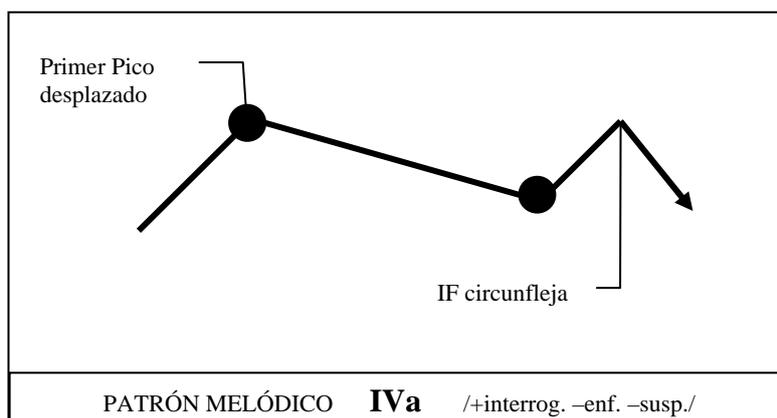


El *Patrón Melódico III* constituye una alternativa al patrón II, con un ascenso final menos pronunciado (+40~60%) compensado con el primer pico desplazado (desplazado a la siguiente vocal átona). Esta conjunción de rasgos (primer pico desplazado más ascenso final moderado) define el patrón melódico como *+interrogativo*. Sus características son:

Anacrusis (opcional): ascenso hasta el primer pico de un 40% como máximo.
1 ^{er} pico desplazado a la siguiente vocal átona.
Cuerpo: en declinación suave y constante.
Inflexión Final: se sitúa en un ascenso entre el 40 y el 60%.

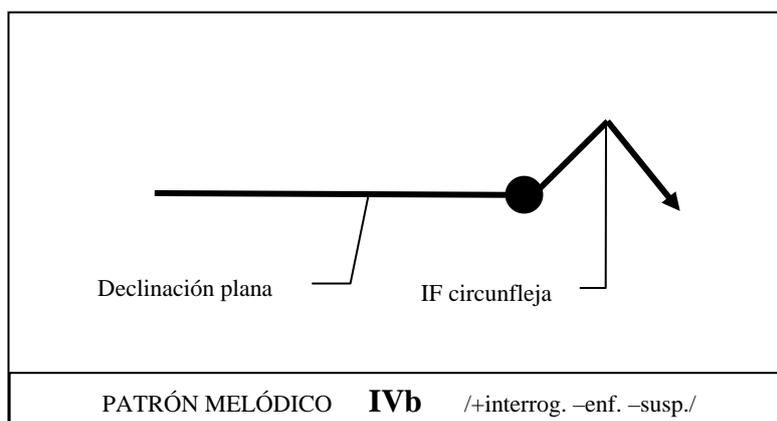
Los *Patrones Melódicos IVa* y *IVb* se definen en función de su *inflexión final circunfleja ascendente-descendente*: en el primer caso (*IVa*), conjuntamente al primer pico desplazado; en el segundo caso (*IVb*), conjuntamente a la declinación plana (sin pendiente, y sin picos ni anacrusis).

Se trata de la “interrogación relativa” descrita por Navarro Tomás en su manual (1944: 100): “tono perceptiblemente alto y sostenido en el cuerpo de la unidad y terminación circunfleja”.



Las características del *Patrón Melódico IVa* son:

Anacrusis (opcional): ascenso hasta el primer pico de un 40% como máximo.
1 ^{er} pico desplazado a la siguiente vocal átona.
Cuerpo: en declinación suave y constante.
Inflexión Final circunfleja ascendente-descendente



Las características del *Patrón Melódico IVb* son:

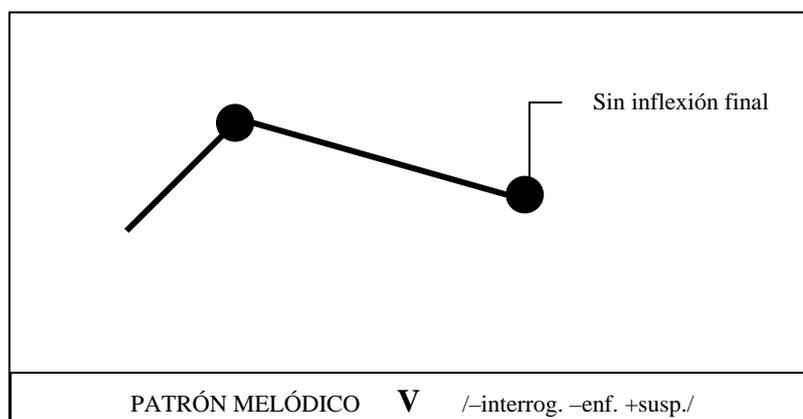
Anacrusis (opcional): ascenso hasta el primer pico de un 40% como máximo.
No hay 1 ^{er} pico.
Cuerpo: declinación plana (sin declinación).
Inflexión Final circunfleja ascendente-descendente

Curiosamente, ningún otro autor había vuelto a hacer referencia a este tipo de entonación interrogativa del español, a pesar de que en nuestro trabajo (*vid.* Cantero Serena *et al.*, 2002) hallamos un total de trece enunciados cuyo contorno obedece a este modelo, lo cual constituye un 28% del total de los enunciados interrogativos de nuestro corpus. Un porcentaje tan elevado permite suponer que esta entonación es muy frecuente en el habla espontánea. Que ningún otro autor la recoja tal vez sea debido a que, en general, la entonación del español ha sido estudiada a partir de muestras de “habla de laboratorio”, en la que difícilmente puede describirse aquello que no está previsto. En las muestras preparadas por tales autores, entonces, la “interrogación relativa” no se contempló, y por eso no podía ser descrita. Navarro Tomás no siempre ha tenido suerte con sus lectores académicos.

En una muestra de habla espontánea, en cambio, no hay nada previsto, aparece lo que aparece, y nosotros solo tenemos que describirlo.

3.3. Entonación suspendida

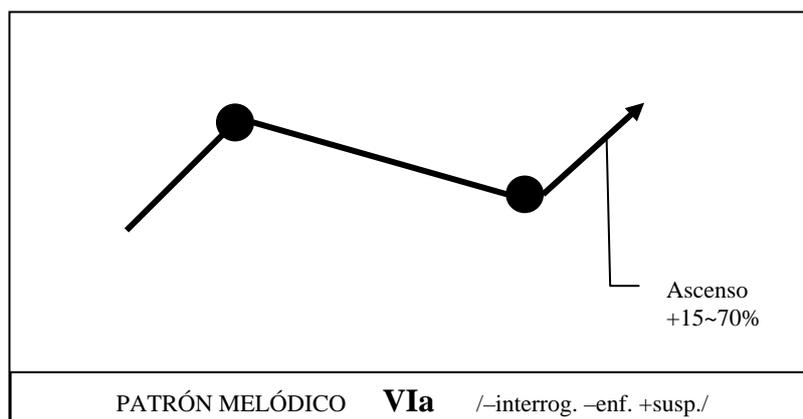
La entonación suspendida, caracterizada fonológicamente como /-interrog. -enf. +susp./, aparece rara vez en contornos finales, puesto que consiste, precisamente, en melodías que carecen de una inflexión final, como el *Patrón Melódico V*:



Sus características son:

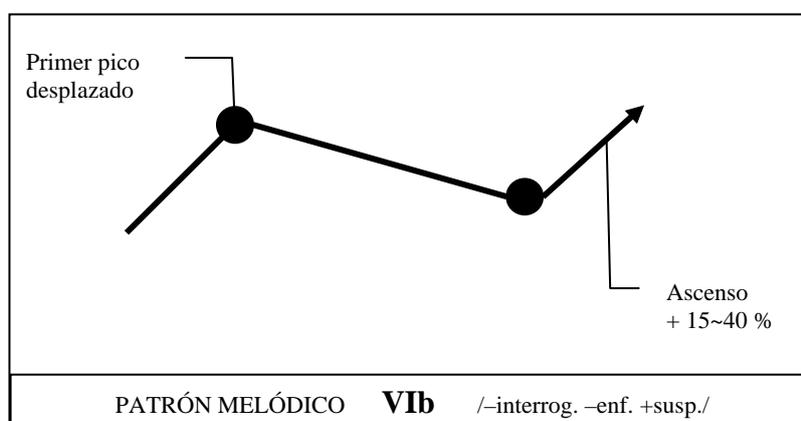
Anacrusis (opcional): ascenso hasta el primer pico de un 40% como máximo.
1 ^{er} pico: la primera vocal tónica del contorno.
Cuerpo: en declinación suave y constante.
No hay Inflexión Final.

O bien, en melodías cuya inflexión final está marcada por no ser terminativa, como el *Patrón Melódico VIa*, cuya inflexión final es ascendente (entre los márgenes impuestos por los patrones *I* y *II*: +15~70%) y el *Patrón Melódico VIb*, cuyo ligero ascenso final se mueve entre los márgenes impuestos por los patrones *I* y *III* (primer pico desplazado y un +15~40%):



Las características del *Patrón Melódico VIa* son:

Anacrusis (opcional): ascenso hasta el primer pico de un 40% como máximo.
1 ^{er} pico: la primera vocal tónica del contorno, que se encuentra en el punto más alto.
Cuerpo: en declinación suave y constante.
Inflexión Final: se sitúa en un ascenso entre el 15 y el 70%.



Las características del *Patrón Melódico VIb* son:

Anacrusis (opcional): ascenso hasta el primer pico de un 40% como máximo.
1 ^{er} pico desplazado a la siguiente vocal átona.
Cuerpo: en declinación suave y constante.
Inflexión Final: se sitúa en un ascenso entre el 15 y el 40%.

El *Patrón Melódico III* (interrogativo) y el *Patrón Melódico VIa* (suspendido) son complementarios: a partir de un 70% de ascenso, el contorno se caracteriza como interrogativo; hasta el 70%, como suspendido.

Del mismo modo, el *Patrón Melódico III* (interrogativo) es complementario del *Patrón Melódico VIb* (suspendido): ambos con un primer pico desplazado, el ascenso entre un 40 y un 60% del primero lo caracteriza como interrogativo; en el segundo, el ascenso entre un 15 y un 40% lo caracteriza como suspendido.

Lo más común es que los contornos suspendidos aparezcan como *contornos interiores* del discurso. En el análisis de la conversación, los contornos interiores +*susp.* permiten al hablante mantener su turno de habla, marcar que aún no ha termi-

nado, por lo que constituyen uno de los recursos más relevantes en los procesos de interacción oral.

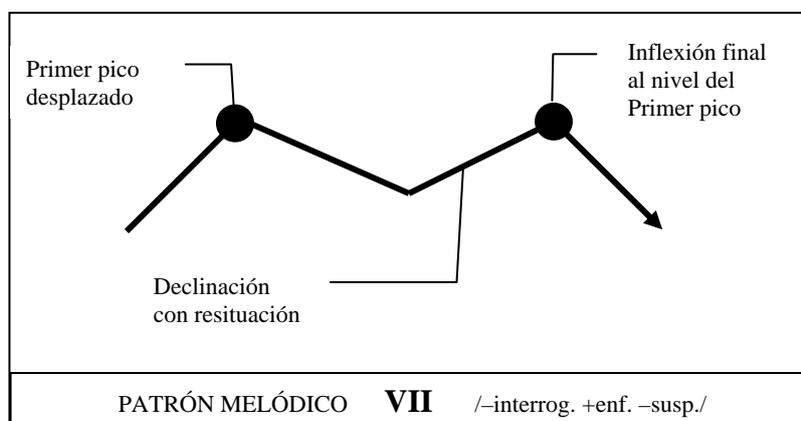
3.4. Entonación enfática

La entonación enfática se caracteriza fonológicamente como /-interrog., +enf., -susp./ . Entendemos por énfasis el fenómeno melódico contrastante que permite individualizar cada enunciado, dentro de los amplios márgenes de dispersión del tonema +enfático. Estos márgenes de dispersión tan amplios son los que constituyen lo esencial de la entonación paralingüística, de la expresividad personal.

Los patrones melódicos de énfasis pueden dividirse en tres grupos:

patrones melódicos en los que el énfasis se establece mediante el juego primer pico / inflexión final (los patrones VII y VIII)
patrones melódicos definidos en función de su inflexión final (IX, Xa-Xb y XI)
patrones melódicos definidos en función de su declinación (XIIa-XIIb-XIIc)

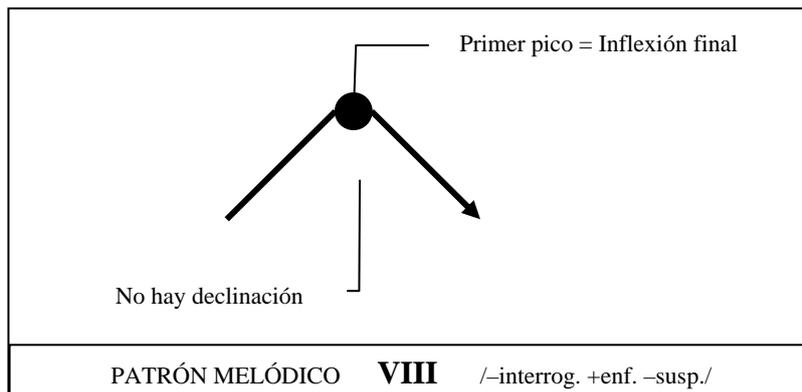
En el *Patrón Melódico VII* la inflexión final se coloca al nivel del primer pico, mediante una resituación al alza en la declinación:



Las características del *Patrón Melódico VII* son:

Anacrusis (opcional): ascenso hasta el primer pico.
1 ^{er} pico desplazado a la siguiente vocal átona.
Cuerpo: la declinación se resitúa al alza para posibilitar que la inflexión final alcance el nivel del 1 ^{er} pico.
La Inflexión Final se sitúa al nivel del primer pico.

En el *Patrón Melódico VIII* el primer pico y la inflexión constituyen el mismo segmento tonal, y desaparece toda declinación:

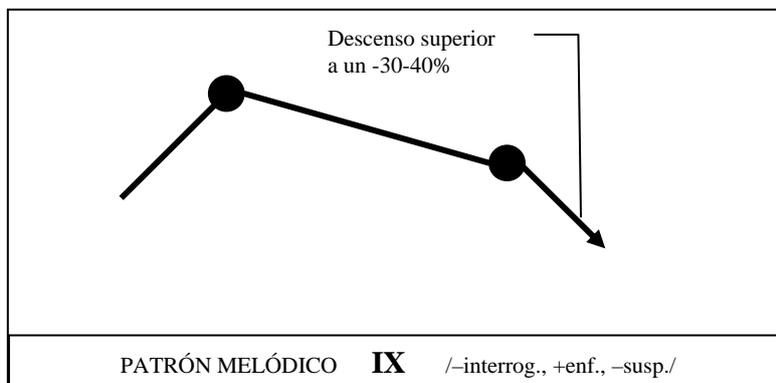


Las características del *Patrón Melódico VIII* son:

Anacrusis/ Cuerpo: no hay declinación.

1^{er} pico e Inflexión Final se identifican, constituyen el mismo segmento tonal.

El *Patrón Melódico IX* es similar al patrón I, pero con un gran descenso en la inflexión final, superior al 30%:



Las características del *Patrón Melódico IX* son:

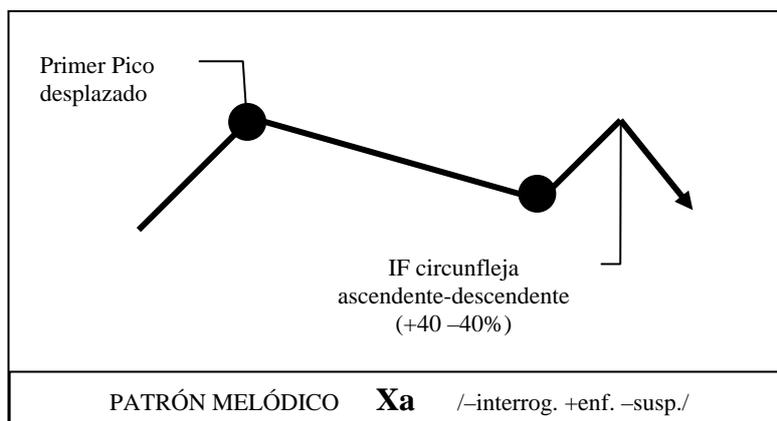
Anacrusis (opcional): ascenso hasta el primer pico de un 40% como máximo.

1^{er} pico: la primera vocal tónica del contorno, que se encuentra en el punto más alto.

Cuerpo: en declinación suave y constante.

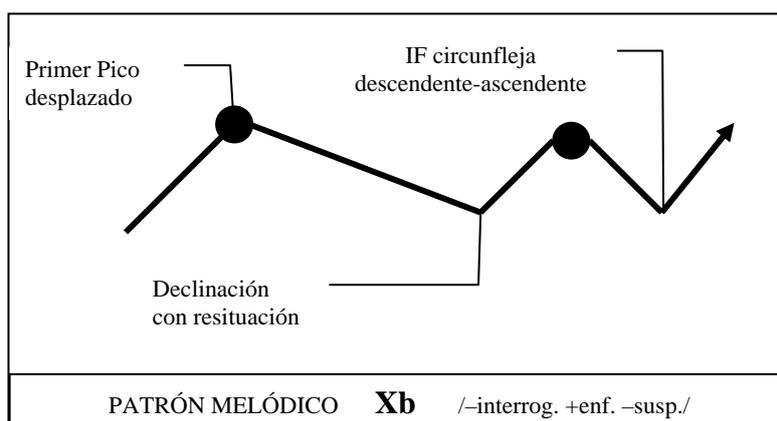
Inflexión Final: más de un 30-40% de descenso.

El *Patrón Melódico Xa* y el *Xb* se definen por su inflexión final circunfleja, ascendente-descendente en *Xa* y descendente-ascendente en *Xb* (en este caso, la inflexión comienza al alza, de nuevo mediante una resituación en la declinación). En ambos patrones, el primer pico desplazado es un rasgo conjunto a la inflexión final circunfleja, como vimos también en *Iva*:



Las características del *Patrón Melódico Xa* son:

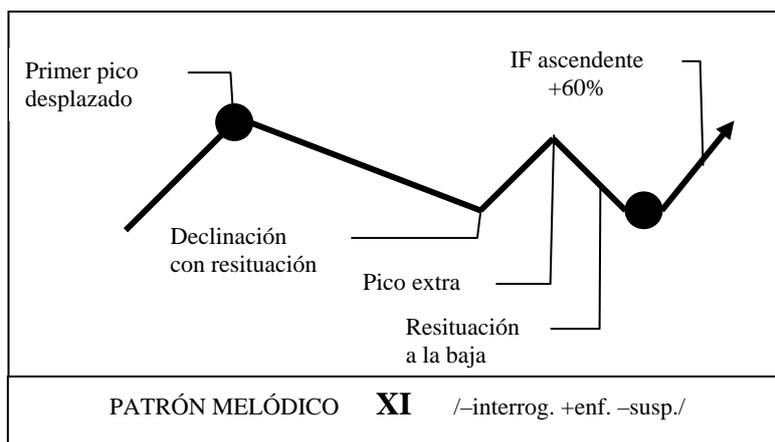
Anacrusis (opcional): ascenso hasta el primer pico.
1 ^{er} pico: desplazado a la siguiente vocal átona.
Cuerpo: en declinación constante.
Inflexión Final circunfleja ascendente-descendente.



Las características del *Patrón Melódico Xb* son:

Anacrusis (opcional): ascenso hasta el primer pico.
1 ^{er} pico: desplazado a la siguiente vocal átona.
Cuerpo: declinación con resituación al alza.
Inflexión Final circunfleja descendente-ascendente.

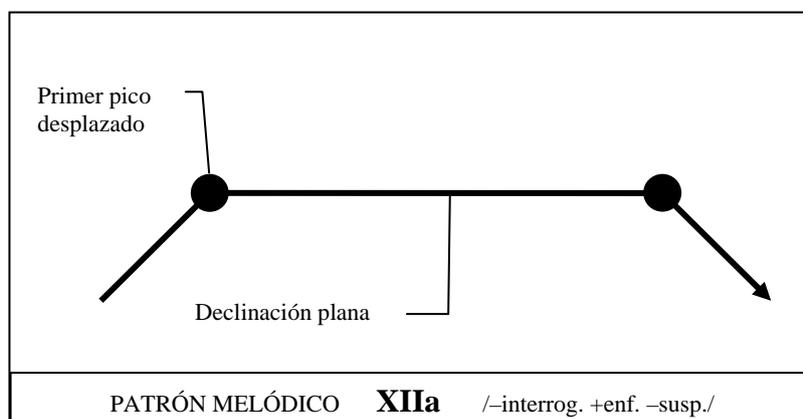
El *Patrón Melódico XI* es similar a los patrones II o III, con el primer pico desplazado a la vocal átona, pero con un gran ascenso, superior a un +60%, precedido por una declinación quebrada en la que aparece un pico interior extra (como si se tratase de un énfasis de palabra), todo lo cual permite marcar el énfasis con un valor fonológico *-interrog.*:



Las características del *Patrón Melódico XI* son:

Anacrusis (opcional): ascenso hasta el primer pico.
1 ^{er} pico: desplazado a la siguiente vocal átona.
Cuerpo: declinación con resituación al alza, un pico extra y resituación a la baja.
Inflexión Final: se sitúa en un ascenso de más del 60%.

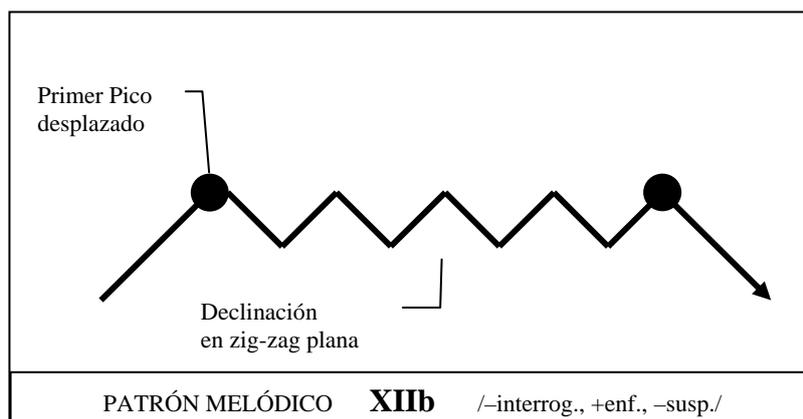
El *Patrón Melódico XIIIa* se define por un primer pico desplazado y por una declinación plana, sin pendiente, cuyo efecto de énfasis es muy llamativo, por contraste:



Las características del *Patrón Melódico XIIa* son:

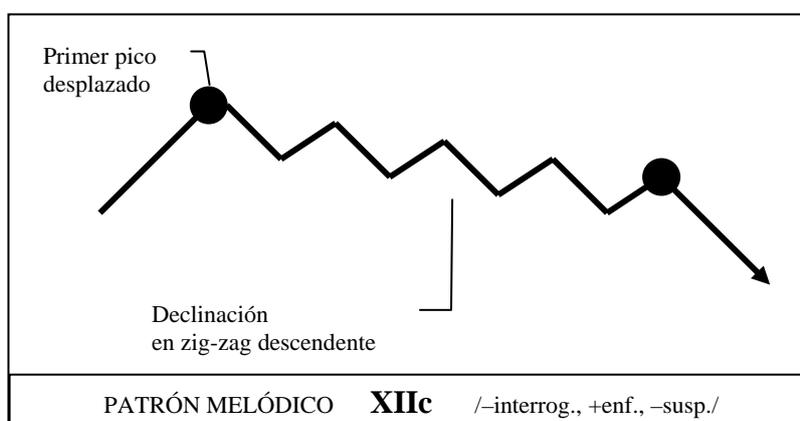
Anacrusis (opcional): ascenso hasta el primer pico.
1 ^{er} pico: desplazado a la siguiente vocal átona.
Cuerpo: en declinación plana.
Inflexión Final descendente.

Los *Patrones Melódicos XIIb* y *XIIc*, por su parte, se caracterizan, junto al primer pico desplazado, por una declinación en zig-zag (o en *dientes de sierra*) plana (*XIIb*) o descendente (*XIIc*), y constituyen el modelo más característico de las entonaciones enfáticas, como si se tratara de una sucesión de énfasis marcando cada palabra:



Las características del *Patrón Melódico XIIb* son:

Anacrusis (opcional): ascenso hasta el primer pico.
1 ^{er} pico: desplazado a la siguiente vocal átona.
Cuerpo: en zig-zag plano.
Inflexión Final descendente.



Las características del *Patrón Melódico XIIc* son:

Anacrusis (opcional): ascenso hasta el primer pico.
1 ^{er} pico: desplazado a la siguiente vocal átona.
Cuerpo: en zig-zag descendente.
Inflexión Final descendente.

4. MÁRGENES DE DISPERSIÓN Y ÉNFASIS

En esta descripción de los patrones melódicos, hemos incluido la horquilla de valores dentro de la cual cada melodía mantiene su identidad, es decir, hemos incluido la descripción de sus márgenes de dispersión.

La combinación de los márgenes de dispersión de cada melodía tipo, de cada patrón melódico de un tonema, constituye los márgenes de dispersión de ese tonema.

De hecho, pues, los márgenes de dispersión de los tonemas no marcados son muy estrechos y cualquier alteración melódica provoca un cambio en su caracterización fonológica. Esto es particularmente relevante en las entonaciones básicas, neutra

e interrogativa (y, en menor medida, en las entonaciones suspendidas), definidas esencialmente por su inflexión final.

Sin embargo, los tonemas marcados con énfasis tienen unos márgenes de dispersión muy amplios: cada uno de los rasgos del contorno puede caracterizar un énfasis (no únicamente la inflexión final) y cualquier alteración en las melodías neutras, interrogativas o suspendidas marca un énfasis que cambia su valor fonológico. Así, podemos tener multitud de melodías enfáticas diferentes, cuyos rasgos melódicos se combinan con total libertad. La amplitud y diversidad de los márgenes de dispersión del énfasis constituye la *entonación paralingüística*, y es el terreno en el que se mueve la expresión melódica de la emoción y de la identidad personal. Es la herramienta de trabajo básica de los actores, los locutores y los profesionales de la voz.

En Cantero Serena *et al.* (2005) hemos presentado un análisis pormenorizado de los rasgos melódicos de énfasis hallados en nuestro corpus:

<i>Primer pico</i>
— Anacrusis con inflexión ascendente. — Resituación de la inflexión final al nivel del primer pico. — El núcleo se ha desplazado al primer pico.
<i>Declinación</i>
— Inflexión interna. — Declinación en zig-zag. — Declinación plana.
<i>Inflexión final</i>
— Inflexión final simple (descendente, ascendente). — Circunfleja (ascendente-descendente, descendente-ascendente).

Estos rasgos melódicos nos han permitido establecer los patrones melódicos de la entonación enfática, en efecto. Sin embargo, y más allá de estas melodías típicas, el hablante puede combinar estos rasgos con una gran libertad y generar nuevas melodías no típicas pero claramente reconocibles como enfáticas.

Tales énfasis se relacionan, obviamente, con diversas funciones discursivas y conversacionales, y durante mucho tiempo este fenómeno ha confundido a los estudiosos de la entonación. Hoy sabemos que el énfasis es un instrumento creativo pero limitado a la alteración de una serie de rasgos melódicos concretos: no es arbitrario, sino simplemente diverso.

Por ejemplo, en la entonología tradicional se ha llamado la atención, a menudo, sobre la relación entre el acento de la frase y el *foco* entonativo, esto es, la parte de la melodía que ejerce de núcleo, normalmente el propio acento de frase. Cualquier desplazamiento del foco se considera un fenómeno significativo, y a menudo se ha identificado como un rasgo manifiesto de énfasis, como por ejemplo la rematización de una zona del enunciado.

Algunos autores (como Cruttenden 1986) distinguen entre un “foco ancho” (que afectaría a la totalidad del enunciado) y un “foco estrecho” (que afecta solo a una

zona). En nuestro modelo, llamaríamos contorno *+enfático* al afectado por un “foco ancho”: es decir, el contorno presentaría una alteración del patrón melódico, en su conjunto. Por su parte, en los casos de “foco estrecho” (en los que solo se pone de relieve una parte del enunciado) preferimos hablar de un *énfasis de palabra*: es decir, en estos casos se trata de una palabra fónica (o grupo rítmico) que se ha puesto de relieve dentro del contorno, pero sin afectar a su totalidad.

En Cantero Serena (2002) se trata este tipo de focalización melódica como un núcleo de contorno desplazado: el desplazamiento del acento sintagmático (o acento de frase: el *núcleo* del contorno, a partir del cual se establece la *inflexión final* del mismo) es el mecanismo de focalización más drástico. También se presentan otras dos posibilidades muy comunes: la duplicación de la inflexión final en el interior del contorno y la alteración en la declinación del cuerpo (por ejemplo, con segmentos “salientes” que pueden incluso crear una declinación en zigzag).

Seguramente, la entonación enfática es la más frecuente en el habla espontánea. Seguramente, además, conseguir una pronunciación desprovista de énfasis puede ser una tarea muy laboriosa. En este sentido, los márgenes de dispersión de la entonación enfática son los mismos márgenes de dispersión de la creatividad del hablante.

5. CONCLUSIONES

5.1. Interpretación fonológica

En total, en nuestro corpus hemos encontrado un total de doce patrones melódicos claramente identificables, con diversas variantes:

- un patrón melódico de entonación neutra (I),
- tres patrones melódicos de entonación interrogativa (II, III, IVa-b),
- dos patrones melódicos de entonación suspendida (V, VI a-b),
- seis patrones melódicos de entonación enfática (VII, VIII, IX, Xa-b, XI, XIIa-b-c).

En el siguiente cuadro se resumen los patrones melódicos, con los rasgos fonológicos de cada uno:

	<i>-enf.</i>	<i>+enf.</i>	
<i>-interrog.</i>	I	VII, VIII, IX, Xa-Xb, XI, XIIa- XIIb-XIIC	<i>-Susp.</i>
<i>+interrog.</i>	II, III, IVa-IVb		
		V, VIa - VIb	<i>+Susp.</i>

Cuadro-resumen de los patrones melódicos del español

Los patrones *-enfáticos* (I-IVb) pueden convertirse en *+enfáticos* si se modifica o se altera alguno de sus rasgos melódicos. De hecho, los patrones melódicos de énfasis que hemos descrito constituyen alteraciones del patrón I neutro. Cualquiera de ellos puede convertirse, a su vez, en un patrón interrogativo como alteración del patrón II, es decir, con una inflexión final ascendente de +70%. O bien, en un patrón suspendido como alteración del patrón V, es decir, sin inflexión final.

Desde un punto de vista fonológico, de los ocho tonemas que distinguíamos en Cantero Serena (2002) hemos descrito patrones melódicos (es decir, *variantes tipo*) de los siguientes tonemas:

8. /-interrog., -enf., -susp./	I
4. /+interrog., -enf., -susp./	II, III, IVa - IVb
7. /-interrog., -enf., +susp./	V, VIa - VIb
6. /-interrog., +enf., -susp./	VII, VIII, IX, Xa-Xb, XI, XIIa-XIIb-XIIc

Como hemos dicho, pueden generarse nuevas variantes melódicas añadiendo énfasis (para pasar de *-enf.* a *+enf.*) o eliminando su inflexión final (para pasar de *-susp.* a *+susp.*), hasta generar variantes de todos los tonemas del español:

/ -enf./ → / +enf./	
8. /-interrog., -enf., -susp./	6. /-interrog., +enf., -susp./
4. /+interrog., -enf., -susp./	2. /+interrog., +enf., -susp./
7. /-interrog., -enf., +susp./	5. /-interrog., +enf., +susp./
/ -susp./ → / +susp./	
8. /-interrog., -enf., -susp./	7. /-interrog., -enf., +susp./
4. /+interrog., -enf., -susp./	3. /+interrog., -enf., +susp./
6. /-interrog., +enf., -susp./	5. /-interrog., +enf., +susp./
2. /+interrog., +enf., -susp./	1. /+interrog., +enf., +susp./

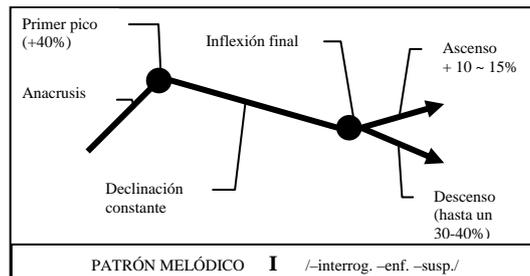
En nuestro corpus no hemos encontrado variantes tipo de todos los tonemas, ya que se trata de un corpus amplio, pero limitado. Sí hemos podido generar por síntesis variantes de todos ellos, modificando determinados rasgos melódicos clave. La prueba de la síntesis nos permite estar seguros de la validez del modelo.

Nuestro objetivo aquí, sin embargo, es presentar y describir únicamente los modelos entonativos más frecuentes en el español peninsular: aquellos que han aparecido, efectivamente, en nuestro corpus de habla espontánea.

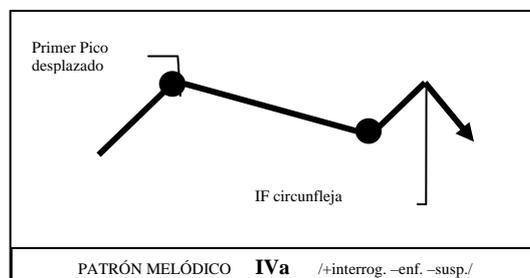
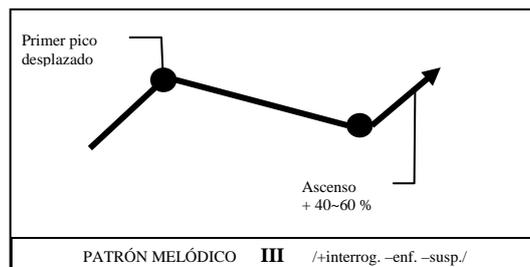
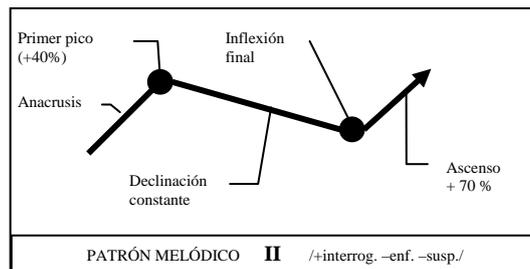
5.2. Inventario y aplicaciones

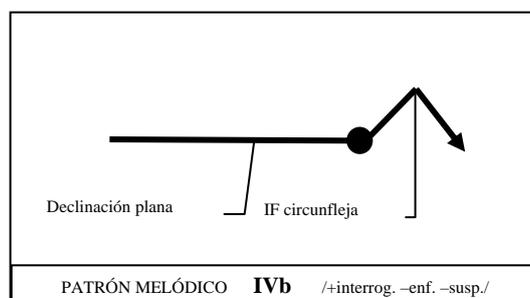
El inventario de patrones melódicos que hemos hallado en nuestra investigación es el siguiente:

Entonación neutra:

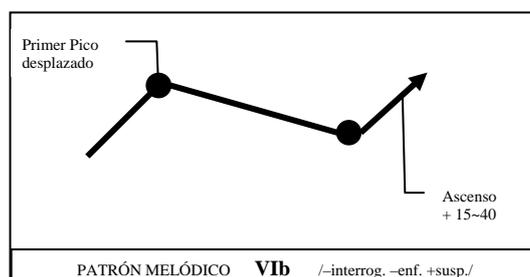
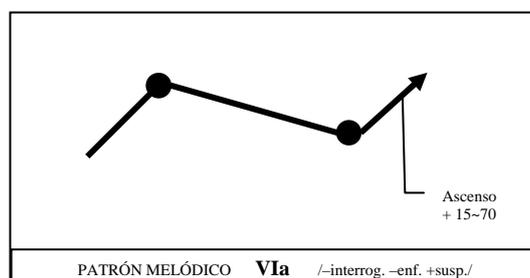
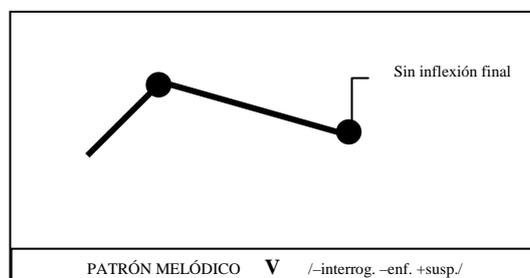


Entonación interrogativa:

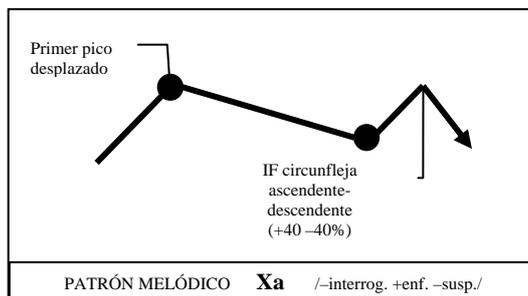
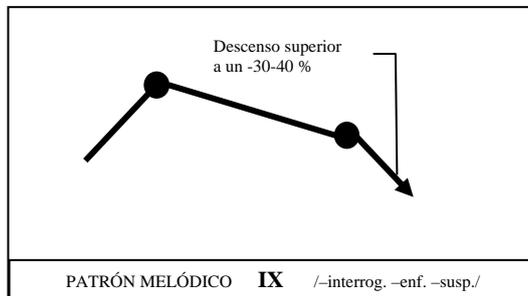
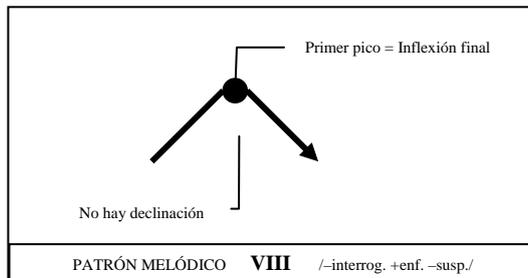
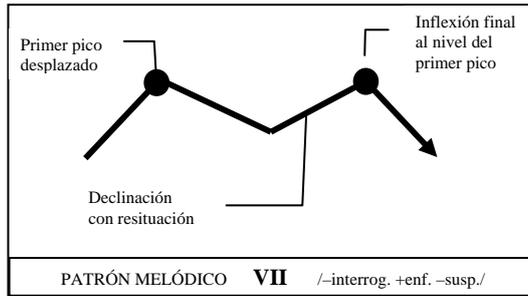


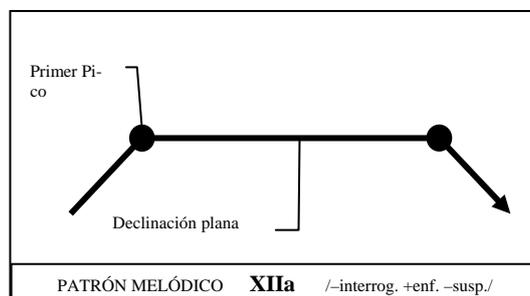
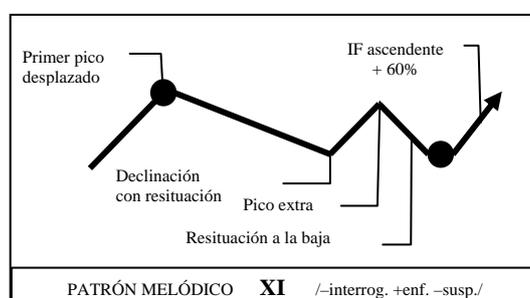
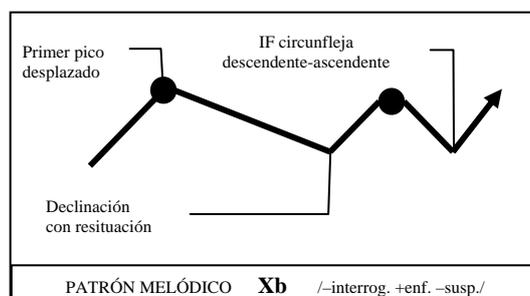


Entonación suspendida:



Entonación enfática:





Estos patrones melódicos no obedecen a ningún apriorismo teórico, sino que resultan de la descripción de nuestro corpus de habla espontánea. Se trata, por tanto, de patrones descriptivos totalmente fiables y realistas.

— La utilidad práctica de este inventario de patrones melódicos es obvia, así como sus aplicaciones educativas y tecnológicas:

— En la enseñanza del español, pueden servir como modelos de producción y de comprensión, especialmente para los alumnos extranjeros.

— En la formación de profesionales de la voz (como locutores o actores), pueden servir como referentes eficaces del habla genuina.

— En síntesis y reconocimiento de voz, finalmente, pueden usarse como modelos fiables de referencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOERSMA, P. & D. WEENIK (1992-2007): *PRAAT. Doing phonetics by computer*. Institute of Phonetic Sciences, Univ. of Amsterdam, <http://www.praat.org>.
- CANTERO SERENA, F. J. (1999): "Análisis melódico del habla: principios teóricos y procedimiento". *Actas del I Congreso de Fonética Experimental*. Tarragona: Univ. Rovira i Virgili, 127-33.
- (2002): *Teoría y análisis de la entonación*. Barcelona: Edicions de la U.B.
- (2007): "Patrones melódicos del español en habla espontánea". *III Congreso Internacional de Fonética Experimental*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 181-94.
- CANTERO SERENA, F. J.; M. A. DE ARAÚJO, Y.-H. LIU, Y.-K. WU & A. ZANATTA (2002): "Patrones melódicos de la entonación interrogativa del español en habla espontánea". *Actas del II Congreso de Fonética Experimental*. Sevilla: Univ. de Sevilla, 118-23.
- CANTERO SERENA, F. J.; R. ALFONSO, M. BARTOLÍ, A. CORRALES & M. VIDAL (2005): "Rasgos melódicos de énfasis en español". *PHONICA 1*, <http://www.ub.es/lfa>.
- CORTÉS MORENO, M. (2000): *Adquisición de la entonación española por parte de hablantes nativos de chino*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.
- (2004): "Análisis acústico de la producción de la entonación española por parte de sinohablantes". *Estudios de Fonética Experimental XIII*. Barcelona: Univ. de Barcelona, 79-110.
- (2005): "Análisis experimental del aprendizaje de la acentuación y la entonación españolas por parte de hablantes nativos de chino". *PHONICA 1*, <http://www.ub.es/lfa>.
- CRUTTENDEN, A. (1986): *Intonation*. Cambridge: Cambridge University Press. Tr. esp. de I. Mascaró i Pons: *Entonación: Teoría general y aplicación al inglés*. Barcelona: Teide, 1990.
- FONT ROTCHÉS, D. (2005): *L'entonació del català*. Tesis doctoral. Laboratori de Fonètica Aplicada. Universitat de Barcelona.
- (2006): *Corpus oral de parla espontània. Gràfics i arxius de veu*. Biblioteca Phonica, 4, <http://www.ub.es/lfa>.
- (2007): *L'entonació del català*. Barcelona: Publicacions Abadia de Montserrat (Biblioteca Milà i Fontanals, 53).
- FONT ROTCHÉS, D., A. CANALS, G. ESTER, A. HERMOSO & F. J. CANTERO SERENA (2002): "Patrones melódicos de la entonación interrogativa del catalán en habla espontánea". *Actas del II Congreso de Fonética Experimental*. Sevilla: Univ. de Sevilla.
- LIU, Y.-H. (2003): *La entonación del español hablado por taiwaneses*. Tesis doctoral. Versión digital (2005) en Biblioteca Phonica, 2. <http://www.ub.es/lfa>.
- LIU, Y.-H. & F. J. CANTERO SERENA (2002): "La entonación prelingüística del español hablado por taiwaneses: establecimiento de un corpus". *Actas del II Congreso de Fonética Experimental*. Sevilla: Univ. de Sevilla, 238-42.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1944): *Manual de entonación española*. New York: Hispanic Society. (1974⁴) Madrid: Guadarrama.
- TORREGROSA, J. (1999): "Correlación de patrones entonativos y kinésicos: análisis de un debate televisado", en *Actas del I Congreso de Fonética Experimental*. Tarragona: Univ. Rovira i Virgili, 317-23.
- (2006): "Análisis multisistémico de la comunicación humana". *PHONICA 2* <http://www.ub.es/lfa>.