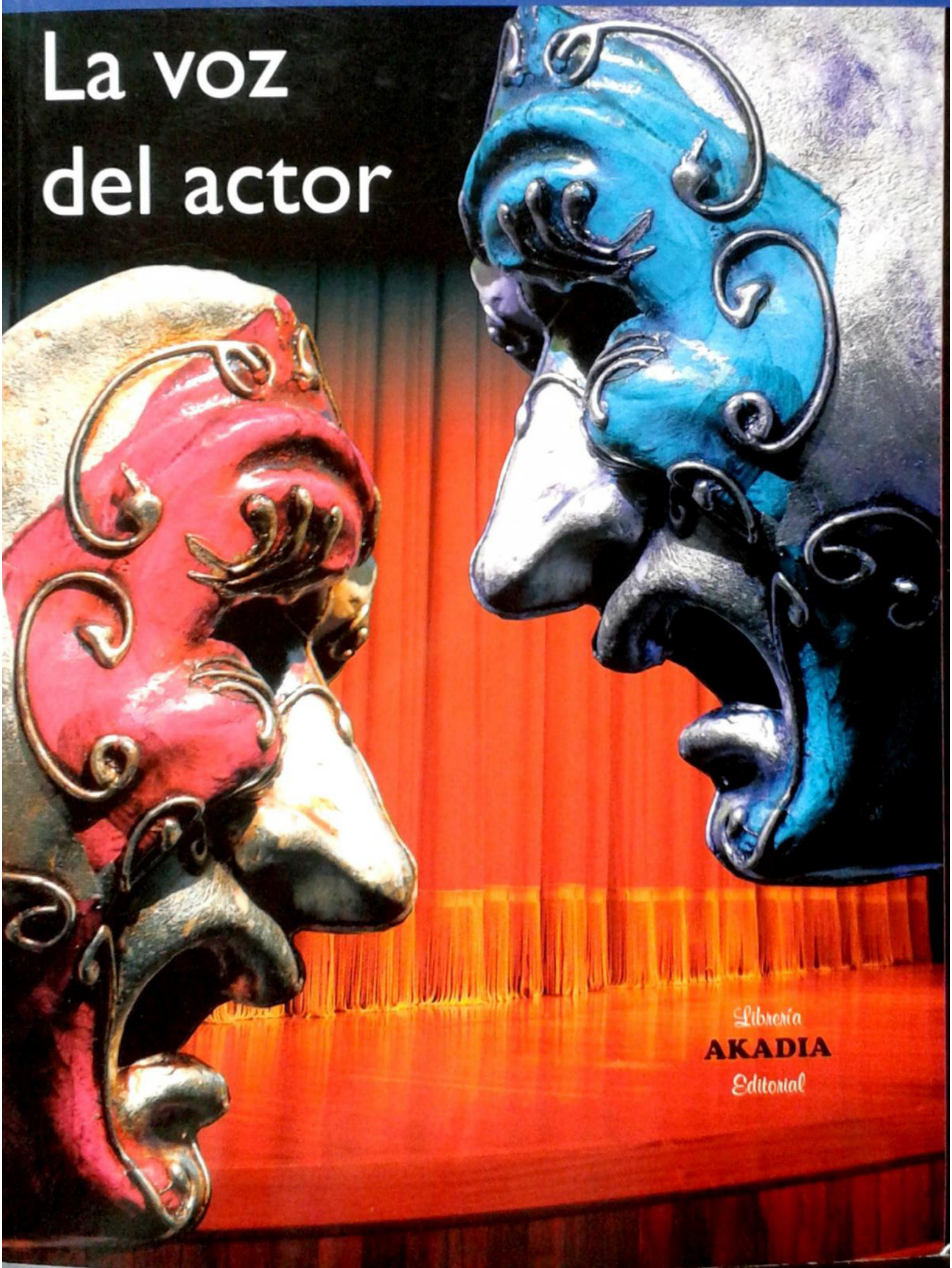
Soledad Sacheri

La voz del actor



Librería
AKADIA
Editorial

Capítulo IV

Resonancia

IV.1. El origen de la voz

La laringe es la principal fuente de la producción de voz. Sin embargo, los movimientos de los pliegues vocales, por sí mismos, no alcanzan para generar una vibración audible como sonido. La laringe, como cualquier otro instrumento, requiere de una caja de resonancia para que el sonido que se produce a nivel glótico sea escuchado. De esta manera, las ondas sonoras que percibimos como sonidos son el fruto de la vibración del aire contenido en las cavidades supraglóticas (tracto vocal).

En este sentido, Sundberg señala que la voz es un instrumento formado por una fuente de potencia (los pulmones), un oscilador (los pliegues o cuerdas vocales) y un resonador o tracto vocal (la laringe, la faringe, cavidad oral y la cavidad nasal).

IV.1.1. La cámara de resonancia

El sonido originado por la corriente de aire y la vibración de los pliegues vocales constituye un sonido complejo, compuesto por la frecuencia fundamental (que depende de la frecuencia de vibración de los pliegues vocales) y los armónicos o parciales. Todos los armónicos atravesarán el tracto vocal con más o menos éxito, según su frecuencia. Cuanto más cerca esté un armónico de la frecuencia de un formante, tanto más aumentará su amplitud en los labios. El tracto vocal tiene cuatro o cinco frecuencias de resonancia principales –denominadas formantes– que están establecidas por la morfología del tracto vocal. La longitud y forma del tracto vocal son peculiares de cada individuo y acusan determinaciones propias de la edad y el sexo.

Así, el tracto vocal debe ser entendido como una cámara de resonancia. Los músculos faríngeos y laríngeos extrínsecos alargan y acortan el tracto vocal con el propósito de mejorar la calidad tímbrica.

La forma de este conducto depende de las posiciones adquiridas por algunos articuladores como los labios, la mandíbula y la lengua.

IV.1.2. TÉCNICA *COPERTA*

En la técnica *coperta* (cubierta) –asiduamente utilizada por actores y locutores hasta la década de los setenta– los sonidos se oscurecen[1]: la laringe desciende y se expande la parte inferior de la faringe y del ventrículo de la laringe (espacio entre los pliegues vocales verdaderos y los falsos). Así, se alarga el tracto vocal que permite mejorar la calidad tímbrica y obtener un máximo rendimiento vocal con un mínimo esfuerzo.

En la práctica, se entiende que su uso se ha extinguido y su utilización hoy se reduce al ámbito de la tragedia griega y de algunas obras clásicas, particularmente en aquellas puestas que se realizan en grandes salas que aún se preservan libres de asistencia tecnológica (uso de micrófonos). Se destaca su valor en términos de rendimiento vocal, sin embargo, resulta un hecho insoslayable que muchos actores jóvenes rehúyen al entrenamiento de la voz por creer que se limita al uso de la voz *coperta*. Estimamos fundamental que el actor conozca su alcance, sus beneficios y sus inconvenientes[2].

Y, consideramos oportuno aclarar que, al referirnos a la técnica cubierta, no aludimos al uso intenso que hace de ella el cantante lírico. En el actor, se busca inducir a un leve descenso de la laringe y a una elevación del velo del paladar, sin imposiciones, para que no caiga en una rigidez articulatoria que lo llevaría a alterar la inteligibilidad del texto. Por el contrario, se busca mayor proyección vocal y comodidad.

IV.2. Ventajas de la técnica *coperta* versus la técnica *aperta*

IV.2.1. TRACTO VOCAL

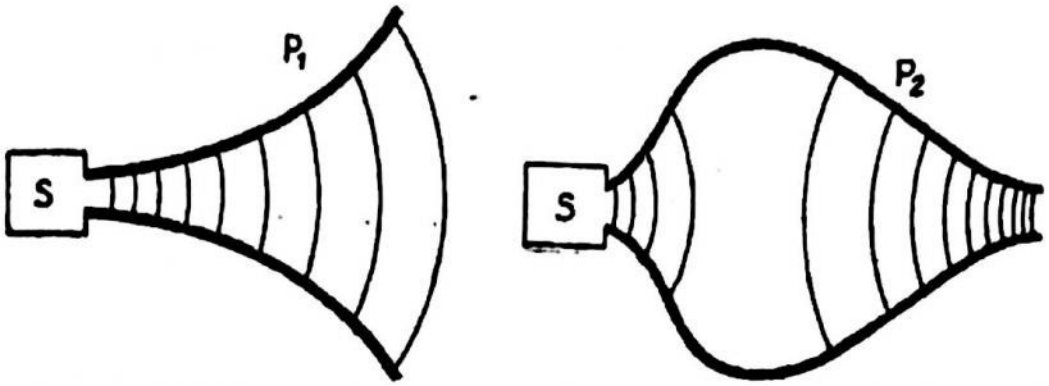
La laringe es una fuente de energía sonora que se encuentra acoplada a un conjunto de pabellones o cavidades (tracto vocal) que exteriorizan el sonido. Pero estos pabellones, al mismo tiempo que propagan el sonido laríngeo, ofrecen también una resistencia variable o impedancia al pasaje de la energía acústica. Es decir que, cuando el sonido laríngeo se propaga en las cavidades orofaríngeas (tracto vocal), las paredes blandas y viscosas de estos pabellones absorben cierta cantidad de energía.

---

1 Encontraremos en las *performances* de sir John Gielgud un ejemplo prototípico de la técnica *coperta* aplicada a la actuación por uno de los máximos referentes del teatro inglés de su generación.

2 También creemos necesario su entrenamiento para algunas tareas específicas, como se señala en el capítulo V. Entrenamiento vocal y en la técnica de Arthur Lessac (VI 4.)

La impedancia a la propagación del sonido depende de la configuración de las cavidades buco faringo nasales.



Configuración de las cavidades buco faringo nasales

Como se puede observar en la figura precedente, la fuente sonora S surte de energía acústica a dos tipos de pabellones: el P1 de boca muy ancha y el otro P2 de boca muy estrecha. La propagación del sonido será facilitada en el pabellón P1 y frenada en el pabellón P2. Es decir, el pabellón P2 (de salida estrecha) opone a la propagación de las ondas una elevada impedancia mientras que el pabellón P1 sólo opone una impedancia débil.

Cuando la resistencia del pabellón es baja o débil, como en el gráfico P1, la energía que debe producir la fuente para vencerla es nula mientras que, si la impedancia es alta, P2 cargará mejor su mecanismo de ataque S. En igualdad de condiciones, ésta suministrará más energía vibratoria en el caso de P2 que en el caso de P1 y este efecto dinámico de los pabellones sobre la fuente de sonido es lo que Husson (1965) denominó impedancia reflejada.

IV.2.2. CONFIGURACIONES DEL TRACTO VOCAL

Titze –basándose en los conceptos de Husson– describe dos configuraciones posibles del tracto vocal: una de megáfono (P1) y otra de megáfono invertido (P2).

IV.2.2.1. Postura de megáfono

Según este autor, la configuración de megáfono –en la cual la laringe se encuentra en posición alta y contraída, la faringe esta contraída y estrechada, y la comisura de los labios retraída– se caracteriza por cierta opresión laríngea acompañada.

La voz del sujeto presenta un timbre claro, abierto y en ocasiones estridente en el agudo. La intensidad es reducida porque la impedancia reflejada es muy débil y, por lo tanto, no permite aumentar la presión subglótica.

Las sensibilidades palatales son experimentadas por el sujeto en el fondo de la

boca (playa palatal posterior o velar) y, en el agudo, en la nariz. El individuo percibe sensaciones epicríticas (contricción y opresión, fatiga a nivel laríngeo).

IV.2.2.2. Postura de megáfono invertido

Contrariamente, la forma de megáfono invertido es la que se observa en la técnica del *coperto* –comúnmente utilizada por los actores– en la cuál la laringe se encuentra en posición más baja y distendida, la faringe está dilatada y las comisuras labiales están proyectadas hacia adelante. La técnica vocal a 'fuerte impedancia reflejada', se caracteriza por una laringe menos contraída, una reducción del grado de apretamiento de los pliegues vocales entre sí.

La voz del sujeto se caracteriza por un timbre oscuro y espeso. Las intensidades realizadas son mucho más elevadas (y pueden llegar a ser enormes en algunos casos). Esto se debe a que una impedancia proyectada fuerte 'carga bien la laringe' y, de esta manera, permite la elevación proporcional de la presión subglótica. En una palabra, la laringe podrá soportar fuertes presiones subglóticas y economizar energía.

Las sensibilidades internas palatales del individuo son fuertemente percibidas y concentradas en la parte anterior de la boca (playa palatal anterior). El consumo de aire sufre un gran aumento y la actividad respiratoria del sujeto aumenta en proporción. El individuo percibe fuertemente la formación de su cincha abdominal, apoyo de la respiración.

A nivel laríngeo, no percibe absolutamente nada, pero el conjunto de sensibilidades difusas experimentadas en toda la región laringo-faringo-bucal (sobre todo en la parte anterior de la boca) le producen una euforia especial.[3]

IV.3. La acústica de la voz

La literatura de la voz hablada y cantada ha evolucionado desde los primeros tratados de canto hasta la actualidad. Paralelamente, se modificaron muchos conceptos en relación con la técnica vocal y con la resonancia. De la mano de nuevas tecnologías se han desentrañado clichés ancestrales. Investigadores como Raoul Husson y, más tarde, Johan Sundberg, entre otros, desmitificaron creencias apoltronadas por años (que sin embargo aún perduran en boca de algunos maestros de dicción y de canto).

En 1965, Husson sostenía que las 'resonancias' de pecho y de cabeza no eran más que disipaciones de la energía laríngea trasmitida por los músculos al esqueleto y que no eran atribuibles a una acción de 'reforzamiento' del sonido primitivo de la glotis.

3 Dibujos de megáfono y megáfono invertido de Raúl Sacheri.

Se ha demostrado que las resonancias de la cabeza, de los senos paranasales y del tórax no inciden en las principales propiedades acústicas de los sonidos vocales debido a la atenuación que sufre el sonido a medida que pasa por los tejidos. Es cierto, que el actor percibe sensaciones propioceptivas en estas zonas que resultan útiles en algunos casos. Sirven de guía en el aprendizaje de la técnica vocal, particularmente, en la incorporación del esquema corporal vocal. Sin embargo, la calidad vocal de la voz depende exclusivamente de la laringe y de las resonancias naturales del tracto vocal (laringe, faringe y cavidad oral y nasal).

Con frecuencia se asume que las vibraciones generadas en algunas partes específicas del cuerpo contribuyen al sonido emitido. No obstante, se ha comprobado que la amplitud de las vibraciones que se producen en el pecho o en la cabeza, por citar los más comunes, no poseen la potencia suficiente para contribuir significativamente con el sonido irradiado por un hablante o cantante. El sonido proveniente de la cavidad oral trasciende las débiles contribuciones vibratorias del pecho y de la cabeza.

Consecuentemente, deben diferenciarse los resonadores fisiológicos –anteriormente descriptos– de las sensaciones vibratorias o propioceptivas que, según el sujeto y su entrenamiento, alcanzan a individualizarse en la cabeza, el pecho o la máscara durante la emisión y que dan la impresión de resonar.

Pero, si los resonadores dependen únicamente de la contextura física, si son pura anatomía, ¿qué objeto tiene su entrenamiento? Nos referiremos a su adiestramiento como un proceso de dos etapas primordiales. En primera instancia, localizarlos e identificarlos y, luego, aprender a manejarlos, manipularlos a fin de optimizar el recurso. Evidentemente, este aprendizaje se sustentará en el correcto entrenamiento de la relajación, del apoyo respiratorio, de la impostación de la voz y se acentuará más intensamente en los aspectos fonéticos sobre el punto y el modo de articular vocales y consonantes.

Imposible proseguir sin remarcar la importancia de la adquisición del esquema corporal vocal en el entrenamiento vocal y la vitalidad de estas vibraciones que se originan en diferentes regiones del cuerpo.

IV.3.1. ESQUEMA CORPORAL VOCAL

Se denomina esquema corporal vocal del actor a la apreciación consciente y constante de sus sensibilidades internas fonatorias, liberadas por el propio esfuerzo de la emisión vocal y perceptible por casi todos los órganos del cuerpo desde la musculatura pelviana hasta la región cervical. En palabras de Soulairac:

> Cada vez que un sujeto habla o canta, pero sobre todo cuando emite vocales a gran intensidad, percibe un conjunto de sensibilidades internas que provienen de las diferentes playas o regiones activadas por su esfuerzo de emisión. Entre ellas, algunas son percibidas con mayor intensidad, especialmente, las que provienen de la región palatal, nasofacial y de la cincha abdominal.

Existe una relación entre la localización y la intensidad de estas sensibilidades internas, por una parte, y la facilidad y la calidad de su producción vocal, por otra. (Husson,1965)

Cabe recordar que, generalmente, al iniciarse los estudios de técnica vocal no se experimenta ninguna de las sensibilidades internas descriptas, o bien, su vaguedad las hace prácticamente imperceptibles. Estas sensibilidades internas se desarrollarán paulatinamente con el entrenamiento vocal. Con frecuencia, las primeras en evidenciarse son las sensibilidades kinestésicas[4] de la cincha abdominal, seguidas de las sensibilidades palestésicas[5] a nivel del paladar anterior. Estas últimas se presentan en forma muy difusa y es habitual que su apreciación se dé pasados algunos años de entrenamiento vocal.

El desarrollo del esquema corporal vocal se va dando en forma progresiva. Los mecanismos reguladores, al principio, son automáticos y responden a mecanismos reflejos mientras que, en una segunda etapa, tienen características volitivas y se denominan mecanismos adaptados. (Husson,1962).

IV.3.2. LOCALIZACIÓN DE LA SENSIBILIDAD

Husson (1962) describe la localización de las principales playas y regiones donde se perciben las sensibilidades internas de origen fonatorio durante el canto.

IV.3.2.1. Playas

La playa palatal anterior (N°1) continúa hacia atrás en la playa palatal posterior o velar (N°2) y en la playa faríngea posterior (N°3). Las mismas estimuladas por las presiones acústicas, recogen las sensibilidades interoceptivas por vía refleja (trigémino-retículo-bulbo-recurrencial). De acuerdo con la información recibida, responderán con una elevación o con una disminución del tono de la musculatura laríngea. La playa palatal anterior o alveolar, situada detrás de los incisivos superiores –Punto de Mauran–, resulta la más eficiente. Las sensibilidades interoceptivas palatal posterior o velar y faríngea posterior se hacen presentes, particularmente, en las vocales cerradas /o/ y /u/ y en los sonidos oscuros.

La playa intra-traqueal (N°6), da lugar a sensaciones imprecisas.

IV.3.2.2. Regiones

La región laríngea (N°4) sólo recoge sensibilidades propioceptivas difusas y débiles. El cantante no debería percibir sensación alguna en esta región. Las sensaciones epicríticas intensas localizadas en la laringe (sensaciones de pinchazo, de opresión, de escozor, etc.) son siempre señal de alarma.

La región naso-facial (N°5) comprende el macizo facial y excepcionalmente se extiende hasta el cráneo. Gran número de cantantes profesionales ve en esta región el 'sitio del sonido' o máscara. Un defecto detectado con frecuencia en los cantantes –especialmente entre los tenores– se presenta

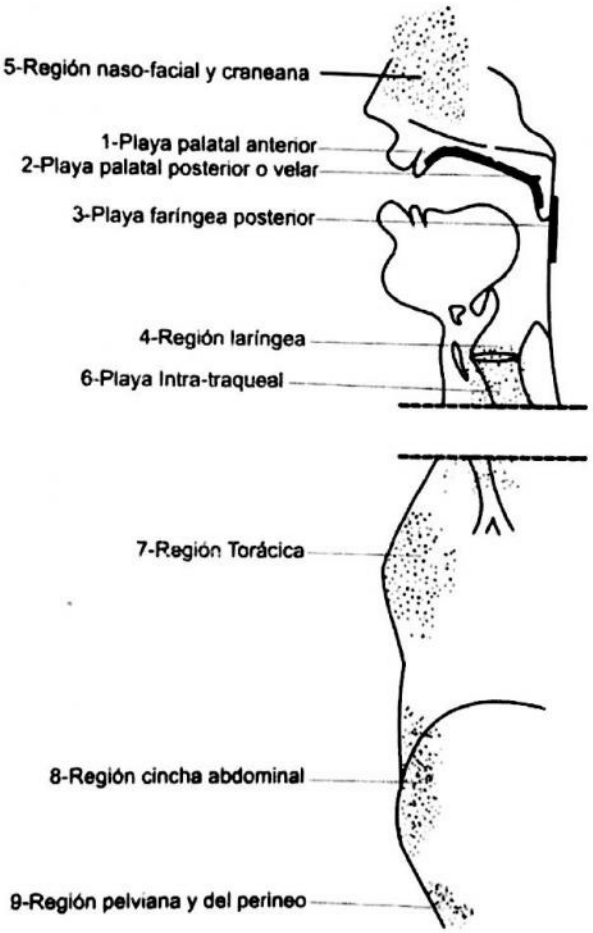
4 Sensibilidad kinestésica: nos informa sobre nuestras contracciones musculares.

5 Sensibilidad palestésica: se desencadena por una vibración.

cuando buscando una mejor resonancia de máscara, permiten demasiado paso a la columna aérea sonora hacia el cavum regulando deficientemente el juego de la úvula y del paladar. Esto produce un sonido nasal.

En la región torácica (N°7) se perciben sensaciones palestésicas. Estas sensaciones no deben buscarse intencionalmente ya que fatigan la laringe y enmascaran el verdadero timbre de la voz, dando lugar al *poitrinage*.

La región (N°8) –limitada a la cincha abdominal– y la región (N°9) –que se extiende a la musculatura pelviana e incluso a la perineal– son el asiento de sensibilidades propioceptivas kinestésicas susceptibles de una gran intensidad que se manifiestan en el curso de la espiración y la emisión.



Principales playas y regiones donde son percibidas las sensibilidades internas de origen fonatorio

IV.3.3. CONTROL DE LA EMISIÓN

El esquema corporal vocal no se limita a manifestarse como un objeto de percepción sensitiva. Constituye, fundamentalmente, el basamento para la regulación automática de los grupos musculares (faringo-bucales, laríngeos, abdominales, etcétera) involucrados en la fonación. Es el punto de partida para el autocontrol de la emisión de la voz. El actor, al concientizar el funcionamiento de los órganos fonatorios y apreciar la calidad de su desempeño, se encontrará en condiciones de realizar los ajustes laríngeos, las adaptaciones de la respiración y la modificación de las posturas de la cavidad oral, necesarias para obtener el sonido deseado.

Ahora bien, en vista de lo expuesto anteriormente, podría afirmarse que la adquisición y consolidación de la técnica vocal se encuentra supeditada al conocimiento y desarrollo que poseamos de nuestro propio esquema corporal vocal.

Es decir que, la técnica vocal consiste en el modo de utilizar los órganos fonadores en la voz hablada o cantada, sobre la base de automatismos neurológicos sensomotrices adquiridos por entrenamiento y que permiten al sujeto un rendimiento vocal en términos de frecuencia, intensidad y timbre, sin fatiga vocal.

IV.3.3.1. Monitoreo acústico

El monitoreo acústico del sujeto sobre su producción vocal permite efectuar reajustes finos adicionales de la actividad de la musculatura laríngea, respiratoria y orofaríngea.

Cuando el *feedback* auditivo se encuentra distorsionado obtenemos clara evidencia de este proceso. Un ejemplo de ello se presenta cuando en una sala con poca o exigua reverberación, el actor profesional logra un control voluntario adicional, a menudo, de una mayor precisión. Esto surge como consecuencia del entrenamiento vocal y auditivo recibido que le permite auto-monitorear su propia producción vocal pese a las vicisitudes sufridas. Esto lo faculta para continuar emitiendo con exactitud la altura, el timbre y la sonoridad deseada, aún en casos en los que no puede oír su propia voz. Se ha demostrado que el comienzo del deterioro auditivo en hablantes y cantantes entrenados no conduce al deterioro del timbre de la voz hasta que ha transcurrido un tiempo considerable.

Sin lugar a dudas, el auto-monitoreo acústico le otorga –a un hablante bien entrenado– la capacidad de superponer un grado adicional de refinamiento a los procesos de control neuromuscular de sus músculos laríngeos y respiratorios. Esta facultad requiere entrenamiento y resulta impensable alcanzarla en un sujeto no adiestrado.

Esto brinda una idea sobre la importancia de contar con un segundo circuito de retroalimentación intra-fonatoria basado en un control kinestésico.

Asimismo, se ha observado que en presencia de ruido ambiental, la *performance* de los actores vocalmente entrenados sufre un deterioro menor que aquella correspondiente a actores no entrenados. Esto se atribuye a un proceso de kinestetización, que surge como consecuencia de la incorporación del esquema corporal vocal. En otras palabras, la experiencia vocal permite al ejecutante monitorear su propia voz por pistas propioceptivas antes que auditivas. Por lo tanto, los sujetos vocalmente entrenados experimentan una menor dependencia del *feedback* auditivo y sucumben en menor medida a la perturbación del ruido contando con mejores herramientas para preservar su calidad vocal.[6] [7]

De lo anterior se desprende que la formación del esquema corporal vocal se vincula íntimamente con la percepción auditiva que un hablante posee de su propia voz. El entrenamiento auditivo deviene esencial para

---

6 THOMASSON, Mónica y Johan SUNDBERG (1999) *Consistency of phonatory breathing patterns in professional operatic singers*. Journal of Voice. V.13, N°4 (pp. 529-541)

7 WYKE, Barry D. (1974) Laryngeal Neuromuscular Control Systems in Singing. Folia Phoniatrica et Logopaedica. V.26, N°4 (pp. 295-306)

todos aquellos que deseen utilizar su voz como instrumento de trabajo. El correcto entrenamiento auditivo le permitirá al actor desarrollar, controlar, consolidar y perfeccionar su esquema corporal vocal.

Cabe aclarar que la referencia a la percepción auditiva trasciende la simple recepción del sonido emitido. Incluye la discriminación más fina y analítica que alcanza la percepción y comprensión para, finalmente, reproducir los matices tímbricos, dinámicos y expresivos más sutiles de la voz.

IV.3.3.2. Escuchar la propia voz

El aprendizaje de la técnica vocal involucra aprender a escucharse a sí mismo. Aprender a escuchar la propia voz discriminando las diversas calidades vocales, comprendiendo las maniobras físicas y acústicas que originan estas diferencias. Este aprendizaje implica incitar la reflexión sobre aquello que verdaderamente 'se hace al hablar'. Todo actor debe desarrollar la habilidad de escucharse, identificar, diferenciar, sentir y juzgar los sonidos que emanan de su propia voz.

Para poder dar comienzo a esta difícil tarea, resulta imprescindible destacar que todos contamos con una imagen distorsionada de nuestra propia voz.

IV.3.3.3. Percepción de la propia voz

Sin duda hemos tenido oportunidad de tratar con personas que desconocen su propia voz al escucharla grabada. La sorpresa del sujeto se repite en estas situaciones. Tal vez el lector lo haya experimentado en carne propia y sabrá que, incluso en algunos casos, el asombro inicial da lugar a cierto rechazo o desagrado. El individuo percibe la grabación como más aguda o chillona que la voz que cree tener. No se identificará como dueño de su propia voz y continuará preguntándose si realmente es suya y si así fuera por qué la percibe tan distinta.

En efecto, la percepción que construimos de nuestra propia voz es muy diferente de la que llega al oyente. Una de las razones que origina esta discrepancia reside en que el sonido viaja desde la apertura de la boca hasta los oídos con mayor o menor éxito según la frecuencia del sonido. Cuanto más agudo es el sonido emitido mayor es la concentración de la radiación sobre el eje longitudinal de la boca. Las frecuencias agudas se irradian con mayor facilidad en dirección sagital –con respecto al emisor– que hacia atrás. Por su parte, las frecuencias graves se difunden con el mismo éxito en todas direcciones, llegando eficientemente hasta los oídos.

Otro elemento que modifica la percepción de la propia voz radica en que recibimos las propagaciones del sonido que emitimos no sólo por vía aérea sino también por vía ósea. Esto significa que parte del sonido que llega hasta nosotros ha viajado directamente desde el tracto vocal, por vía ósea, hasta nuestros oídos. El sonido que se transporta por esta vía difiere del sonido acarreado por vía aérea. Estudios han demostrado que la conducción ósea de las frecuencias agudas resulta menos eficiente que su conducción aérea. De esta manera, a menudo percibimos nuestra voz como más grave de lo que ciertamente es.

Estos factores aunados nos permiten comprender por qué no coincide la voz percibida por el emisor y por el oyente. Esto carece de relevancia para

la mayoría de los hablantes. Sin embargo, reviste suma importancia para el actor, puesto que uno de sus objetivos primordiales consiste en desarrollar una técnica vocal que le permita caracterizar ciertos personajes.

De lo expuesto se desprende que el *feedback* auditivo no constituye una fuente de información suficientemente fidedigna para el actor ya que se ve afectada por la acústica de la sala, entre otros factores. Además, probablemente, dispongamos de una retroalimentación de nuestra propia voz que diste de la percepción que tiene el auditorio. Lógicamente, el actor profesional se independizará gradualmente de la engañosa imagen que posee de su propia voz e incrementará su confianza en otro tipo de *feedback*.

Para lograr una percepción eficiente, el actor puede:

a) aprender la diferencia entre lo que uno escucha internamente y lo que percibe el oyente,
b) guiarse por las sensaciones propioceptivas que se desencadenan con las vibraciones producidas en diferentes regiones del cuerpo (nariz, cráneo, paladar, pecho, etcétera).

IV.3.3.4. Imagen vocal o ideal vocal

El ideal vocal es la voz con la que se identifica un individuo. En otras palabras, aquella voz que el sujeto juzga como agradable, que le gusta y no desea modificar.

A lo largo de nuestra vida elaboramos un ideal vocal, aunque desafortunadamente este ideal no siempre se ajusta a nuestras posibilidades vocales. Las ansias de poseer una determinada voz pueden ocultarnos las verdaderas posibilidades vocales con que contamos.

Esta imagen vocal, producto de imitaciones, factores socioculturales, psicológicos o conceptos estereotipados presenta alteraciones de diversa índole y, a menudo, genera voces que no guardan relación con el aparato fonador que las origina. Basta con mencionar, a modo de ejemplo, los desplazamientos de la frecuencia fundamental: los casos en que la altura tonal no se corresponde con la edad y el sexo. En otros casos se presentan alteraciones de la calidad tímbrica, entre otros vicios adoptados. Considerar sensual la voz grave en las mujeres constituye casi un cliché, que empuja a muchas a agravar sus voces recurriendo al *poitrinage*. Esta práctica entraña peligros. En primer lugar, porque acarrea un gran esfuerzo vocal que desencadena, tarde o temprano, alguna patología. En segundo término, aleja al sujeto de la realidad. El capricho con esa voz ideal imposibilita desarrollar una mirada objetiva de las propias circunstancias vocales y, por tanto, impide ver la necesidad de modificarla pese a los riesgos que involucra.

Capítulo X

La voz en la construcción del personaje

En términos generales, la literatura mantiene una deuda con la voz. Mientras que los autores describen la fisonomía y rasgos psicológicos de sus personajes, muy pocas veces ponen el mismo empeño en sus características vocales. Los rasgos físicos no incluyen al retrato de la voz, que también queda fuera de la información psíquica del carácter, aun cuando manifiesta señales evidentes del complejo andamiaje de la personalidad. En algunas situaciones de la realidad, la voz es quien construye la primera impresión del interlocutor. Basta con analizar los efectos que producen la radio, los llamados telefónicos y los mensajes grabados. Algunos tendrán en mente un caso muy particular que inició con la compra de un contestador automático en un mercado de pulgas. El aparato en cuestión contenía los mensajes de María Teresa a Enrique, en los cuales le reclamaba su ausencia y su indiferencia. A partir de estas grabaciones se realizó el cortometraje *Ni una sola palabra de amor* en 2011. La intensidad de esa voz en su reproche, la angustia, las ambivalencias emanadas de su timbre, de su cadencia y de su entonación permitieron al director, Javier 'El Niño' Rodríguez, delinear toda la obra, visualizar toda la escena. Los elementos del mensaje influyeron en el *casting*, en el vestuario, en la escenografía y hasta en la gesticulación utilizada por la intérprete. El video se 'viralizó' en Internet durante 2013, empujado por la recomendación de Juan José Campanella. A partir de una voz registrada en una contestadora se había reconstruido una historia completa.

Pese al poder de la voz para colorear la situación y comunicar la interioridad del personaje, los autores omiten describir sus características. Los textos literarios, incluso los teatrales, están poblados de referencias sobre personalidad. Detallan los gestos, puntualizan la expresión facial, especifican la forma de andar, señalan la postura, marcan las actitudes y las

reacciones emocionales y, sin embargo, carecen de indicios sobre la voz y el habla del personaje.

Podemos atribuir estas negligencias a la dificultad que entraña definir acertadamente la voz en cada individuo. Se requiere, en palabras de Navarro Tomás, una "delicada atención" para desentrañar los matices de este atributo tan representativo de la personalidad. Las voces extrañas y anormales corren con más suerte, ya que se describen con menor esfuerzo. Pero las voces estándares, que implican variaciones más finas, demandan mayor agudeza para delinear los contrastes que las hacen particulares.

Esto nos mueve a preguntarnos, ¿cómo se maneja un actor en la caracterización de un personaje? La justificación para tratar este punto estriba en la espinosa cuestión sobre cuáles son los recursos con que cuenta para poner su voz al servicio de su personaje. ¿Cómo componer una voz que se amolde al personaje? Que además se ciña a los usos y costumbres del lenguaje de su tiempo, responda al cuadro social en que transcurre la historia. En definitiva, una voz que complemente todos los aspectos de la actuación para honrar la intención del autor y colmar las expectativas del director, del público y las propias, protegiendo la salud vocal del actor. ¿Cómo alcanzar una voz que se adapte eficientemente a semejantes requisitos?

X.1. Buscar la voz

Crear y dar vida a un personaje cumpliendo con las premisas a las que hacemos referencia, necesita de una búsqueda. Requiere que el actor explore con su voz y con su cuerpo (con todas sus facultades) el modo de definir un timbre de voz, una intensidad, un tono, un ritmo de habla, una entonación, una dicción, una respiración, una postura, una mirada, movimientos y gestos propios para ese personaje. El actor debe esbozar una imagen que pueda transmitir el espíritu interno que se busca personificar. Stanislavski advierte que

> [...] sin una forma externa, ni la personificación interna, ni el espíritu de la imagen del personaje llegarán al público. La caracterización externa explica e ilustra, y por eso transmite a los espectadores el esquema interior del papel que el actor esta desempeñando.

Dejar de ser uno mismo, confundirse con el personaje actuado a fin de que cada gesto, cada inflexión de la voz, cada mueca, le sean propias. Se ajusten a la psicología del personaje y no a la del actor.

Al avanzar sobre los medios que permiten realizar los ajustes necesarios para componer al personaje, Stanislavski agrega: "La voz tiene que estar impostada y entrenada debidamente si se desea modificarla". Nuevamente, nos topamos con la necesidad que tiene el actor de conocer y dominar su voz para ponerla al servicio de su interpretación, para que complete la constitución de su papel. Por la senda del entrenamiento vocal, el actor tendrá oportunidad de reflexionar y trabajar sobre dos voces, la propia y la del personaje. Ocasionalmente, la representación externa puede lograrse en forma intuitiva, mediante algún 'truco' sencillo, pero, ¿cómo determinar cuál es la treta que se adecúa a las necesidades de nuestro personaje?

Conocer algunos aspectos de la anatomía y la fisiología de la voz, así como de la dicción y la prosodia del habla nos abrirá los ojos y nos orientará eficientemente en nuestra exploración. Estos conocimientos resultarían incompletos sin añadirse a una minuciosa observación. Todo individuo elabora una interpretación partiendo de la observación de sí mismo y de su prójimo. La contemplación activa de los libros, de los cuadros, de las fotografías, de la música y de otras expresiones culturales nutre el espíritu creativo del artista.

A lo largo de este capítulo, no nos cansaremos de insistir acerca de la importancia para el trabajo actoral de la observación fina y del conocimiento de las conductas vocales que despliega cada individuo inmerso en un entorno particular. Solo con estas herramientas el intérprete alcanzará una composición coherente, creíble del papel que debe recrear.

Esta observación de los ejemplos que pueblan las circunstancias cotidianas, nos lleva a elaborar nuestras propias expectativas y clichés. Estas estructuras se arraigan de tal forma en nuestro inconsciente que nos llevan a generalizaciones que no siempre se condicen con el contexto que nos toca confrontar. Creamos nuestros esquemas mentales y sentimos cierta incomodidad, cierta decepción cuando la realidad no se ajusta a ellos.

Para ejemplificar esta imagen, consideremos que cada uno de nosotros espera algo de la voz de un militar. Nos hemos formado una idea de cómo debe sonar una voz de mando. No sólo nosotros, este fenómeno es prácticamente universal y traspone las fronteras del tiempo. Esta vez será la Historia quien ilustrará esta verdad. Durante enero de 1814, San Martín y Belgrano se encontraron, según la tradición, en la posta de Yatasto.

El general Belgrano traspasaba el mando del casi aniquilado Ejército del Norte al futuro Libertador de América. San Martín tenía la difícil misión de reinstaurar la disciplina en un ejército desmoralizado y mal pago. En una reunión de jefes, presidida por el nuevo jefe, se buscaba uniformar las voces de mando. En el encuentro participaban, entre otros, Belgrano y Manuel Dorrego, por entonces coronel. San Martín dio la voz de mando que debían repetir los demás, sucesivamente, en el mismo tono. Cuando llegó el turno del General Belgrano, la voz aflautada del Creador de la Bandera y su contraste con la voz marcial de San Martín, hizo reír a Dorrego. San Martín interrumpió la impertinencia y lo reprendió con firmeza. Se volvió a iniciar la rueda de repeticiones como si nada hubiera sucedido. Sin embargo, Belgrano, que no tenía otra voz, repitió la orden con su tono agudizado. Dorrego no se contuvo y lanzó una nueva carcajada. Esta vez la reacción de San Martín se endureció. Según algunos presentes, empuñó un candelero de bronce y golpeó enérgicamente la mesa. Furioso, le dijo a Dorrego (aparentemente sin soltar el candelero de la mano): "He dicho, Sr. Coronel, que hemos venido a uniformar las voces de mando". A partir de ese momento, Dorrego se abstuvo de reírse. No obstante, el episodio no terminó allí, pocos días después, Dorrego fue desterrado a Santiago del Estero en castigo por su insubordinación. La voz de Belgrano no se condecía con la imagen que Dorrego había formulado para la voz de mando militar. Si el espectro de voz marcial de Dorrego hubiera incluido la voz de Belgrano, o si Dorrego hubiera sido tan disciplinado como valiente en el

campo de batalla, esta escena no hubiera tenido lugar y, probablemente, hubiera permanecido junto a San Martín en su campaña a Chile.

De este relato, se desprende que en el ámbito castrense normalmente se espera una voz potente, sonora, voluminosa, grave y con presencia. Lo contrario resulta extraño e inadecuado en ese medio.

El armado pieza por pieza de un personaje involucra la conciencia de ideas preconcebidas, imágenes preexistentes y clichés que el mismo actor posee y que pululan entre el público. El entrenamiento vocal del actor deberá capacitarlo para poder incluir los cambios en las cualidades de su voz al trabajar un rol. El intérprete esgrimirá diferentes usos vocales para incorporarlos en la caracterización de papeles diferentes. Se verá obligado a modificar y combinar elementos propios de su voz como la intensidad, la altura tonal, el timbre, la entonación y el ritmo del habla, entre otros. Asimismo, el actor se verá obligado a adoptar modificaciones en algunas otras facetas que repercuten, claramente, en la voz como la postura, la gestualidad y el tipo respiratorio, solo por citar algunas. La observación, la creatividad y la búsqueda son ingredientes indispensables para allanar el camino en pos de una voz que se ajuste a las particularidades del personaje. Todo esto vuelve imprescindible el conocimiento profundo del 'instrumento'. Requiere discernir sensatamente sobre su utilización, su alcance, sus posibilidades expresivas, su capacidad de transformase sin incurrir en ningún tipo de riesgo para su salud. Demanda balance entre las exigencias del rol y las posibilidades del intérprete.

Algunos actores adecuan su voz detrás de los requerimientos de un papel a expensas de su propia salud. A veces, alteran las propiedades de su propia naturaleza vocal y se arrojan, entre la temeridad y la irresponsabilidad, a encarnar roles sin medir las verdaderas consecuencias. El entusiasmo, el deseo de interpretar acabadamente un gran personaje, los hace olvidar o ignorar los riesgos a los que se someten al emular algunas voces. Obtenemos un ejemplo patente en la imitación de la legendaria voz con que Marlon Brando dotó a su inolvidable Vito Corleone en *El Padrino*. No pocos actores han sacrificado sus voces, en detrimento de sus carreras, persiguiendo una inasequible 'quimera'. La emulación de algunas voces roncas, ásperas resulta riesgosa para la salud vocal ya que exigen gran tensión laríngea aún para aquellos profesionales que cuentan con una excelente técnica vocal.

X.2. Altura Tonal

Se define como altura tonal a la sensación aguda o grave derivada de la frecuencia del sonido laríngeo. Cuanto mayor es la frecuencia más agudo se percibe el tono y viceversa.

El tono medio propio de cada individuo depende de las características de su aparato fonador, de la edad y del sexo. Las voces pueden ser naturalmente más graves o más agudas. El tono medio o frecuencia fundamental, normalmente, se encuentra entre 294Hz (Re_3) y 349Hz (Fa_3) en los niños, en los hombres entre 156Hz ($Re\#_2$) y 185Hz ($Fa\#_2$) y en las mujeres entre 247Hz (Si_2) y 277Hz ($Do\#_3$). En algunas ocasiones, las voces pueden estar

muy desplazadas hacia el grave o a hacia el agudo. Cuando se encuentran muy alejadas de sus valores normales, decimos que la voz está agravada o agudizada. A tal punto puede encontrarse agudizada una voz, que algunas mujeres emiten exclusivamente en registro falsete. Lo normal es hablar en registro modal con breves incursiones al falsete.

Las voces naturalmente graves dan la sensación de seguridad, aplomo, solemnidad, seriedad, oscuridad. Las agudas, por otra parte, dan la impresión de dulzura, felicidad, distensión y alegría. Transmiten sensación de luminosidad.

Las voces de los personajes deben modelarse con la vista puesta, por un lado, en las diferencias de edad, de sexo y de carácter del rol en sí y, por otro, con consideración del género y del estilo de la obra. Dos papeles femeninos, cercanos en edad, pero movidos por distintas pasiones, sin duda, tendrán un decir diferente. Basta pensar en dos personajes enamorados de un hombre imposible, como Salomé, de Oscar Wilde y Alma, de *Verano y humo*, de Tennessee Williams. Si bien las dos se topan con el desdén del ser amado, Salomé –arrasada por el despecho– pide su cabeza y de esa atracción morbosa arranca un beso a los labios muertos de Jokanaan. Mientras tanto, Alma arrastra la condena de amar sin ser correspondida, de callar, de perseverar sin esperanza. Ambas reaccionan de manera desigual e, inevitablemente, hablarán con diferentes cadencias, tonos y velocidades, con un gobierno disímil de las pausas. En distintos ejes, se emplazan Fígaro con su humor jovial y despreocupado, Yago, frío y calculador y Otelo, movido por sus pasiones más que por la razón.

X.3. Registros vocales

En el capítulo V. Entrenamiento vocal, se señala que el habla se desempeña comúnmente en el registro modal con fluctuaciones al registro pulso (frito) y al registro falsete. Cabe destacar que algunos personajes requerirán del uso de uno u otro registro y que esto estará íntimamente vinculado al tipo de personalidad de cada uno.

Las personalidades fuertes, seguras, confiadas, extrovertidas, y autoritarias utilizan tonos graves en registro modal. Por otro lado, las personalidades infantiles, inseguras, tímidas y alegres usualmente emplean el registro de falsete, particularmente en la mujer. Cabe mencionar que los niños siempre emiten en un rango frecuencial agudo que corresponde a aquel del registro falsete en el adulto. En el hombre, el uso del registro falsete se reserva exclusivamente para personajes afeminados.

El uso del registro pulso o frito resulta ocasional, dado su escaso rango tonal y bajo rendimiento sonoro. Este registro impide una amplia variabilidad melódica y sonora. Por esta razón se recurre a él solamente en algunos ataques o inicios vocales para denotar sensualidad o una personalidad sumamente relajada. El uso del frito en los finales se atribuye más a una inconsistencia técnico vocal que a una elección con fines estéticos. El efecto que se produce resulta contraproducente puesto que el final se cae, se pierde con un notorio empobrecimiento de la inteligibilidad del texto.

X.4. Sonoridad

La intensidad de un sonido es una característica física, mientras que su correlato subjetivo es la sonoridad.

A un sonido más intenso que otro, lo percibimos como más fuerte o más sonoro. A un sonido suave o débil lo apreciamos como poco sonoro.

Las intensidades o sonoridades fuertes proponen una mayor distancia con respecto al interlocutor.

Cuando las voces son muy fuertes invaden, de algún modo, nuestro espacio personal. Este tipo de voces nos violentan, nos irritan, nos indignan y resultan arduas de sobrellevar.

La voz fuerte da signos de seguridad, confianza y dominio; sin embargo, hablar demasiado fuerte sugiere agresividad, ira, cólera, tosquedad y puede tener una connotación negativa. Las voces muy fuertes denotan características de las personas extrovertidas y eufóricas.

Las voces de intensidad suave, por el contrario, se presentan en personas introvertidas, tímidas, desganadas o faltas de energía, tristes, aburridas, apáticas. En los estados de abatimiento o de languidez, la voz se apaga, quedando suave, débil, sin cuerpo, enflaquecida. Constituye el tono resignado que sigue al vencimiento.

Las voces de intensidad media nos dan la sensación de personalidades calmas, intimistas.

X.5. Cualidades tímbricas de la voz

El timbre es la cualidad que faculta para distinguir dos sonidos de igual altura e intensidad, pero de diferente procedencia.

En el caso de la voz humana, el timbre depende, en parte, de la constitución de las cuerdas vocales, de su manera de vibrar, y de la forma del tracto vocal.

Es frecuente atribuir a los sonidos producidos por la voz características que normalmente se utilizan para describir experiencias no auditivas. Así, por ejemplo, se dice que una voz tiene "color claro u oscuro", mordiente "brillante u opaco", textura "áspera o suave", etcétera. Durante mucho tiempo los oyentes que participaban en experimentos acerca de los atributos perceptuales del timbre, han categorizado las cualidades de la voz bajo rótulos vinculados preponderantemente con tres propiedades: luminancia (*luminance*), textura y masa. A continuación se presenta una lista de términos usualmente empleados para describir el timbre de la voz: temperatura (cálido-frío), riqueza (rico-puro), espesor (espeso, amplio-no espeso, apretado, rígido), densidad (compacto-difuso), brillo (brillante-apagado-sordo, puro-percuciente, metálico, velado, sucio), robusto, vigoroso, crudo, envolvente, luminoso, liso, seco, lleno y sonoro, entre los más comunes. Como se puede apreciar, mientras algunas de estas cualidades se encuadran

perfectamente dentro de las tres categorías principales mencionadas, otras sólo se ajustan parcialmente o en forma un poco forzada.[1]

Todo esto nos remite al inmenso abanico de posibilidades con las que cuenta un actor a la hora de establecer los trazos para delinear la voz del personaje que desea encarnar. Conocer las diversas cualidades tímbricas, identificarlas y discriminar sus sutilezas constituye el bagaje esencial para encaminarse en la búsqueda de la voz ideal, aquella que mejor se ciñe a los requerimientos de cada rol. Evidentemente, el actor no podrá imitar algo que no alcanza a distinguir, y menos aún a apreciar. La capacidad de aislar cada una de estas cualidades y reproducirlas permitirá trazar las finas pinceladas que perfilan los más delicados matices que requiere la personificación de otro ser.

X.5.1. TIMBRE VOCÁLICO

Husson, en 1965, tipificó el timbre en la voz humana. Por un lado, el timbre vocálico, que es distinto para cada vocal que se emite y que permite distinguir una vocal de otra. Está constituido exclusivamente por los armónicos vecinos de los dos 'formantes' de la vocal en cuestión y que se designan con F1 y F2. El timbre vocálico puro es siempre el mismo, cualquiera sea el individuo que lo produzca, no presenta ninguna característica individual o personal.

Este timbre depende de circunstancias fisiológicas susceptibles de ser condicionadas. Es decir, obedece a la conducta fonatoria adquirida por el sujeto (por simulación, por aprendizaje de una técnica vocal) y tiene estrecha relación con la configuración del tracto vocal.

X.5.2. TIMBRE EXTRA VOCÁLICO

Husson precisa que el timbre extra vocálico es aquel que queda cuando se eliminan, por filtraje, las bandas de los 'formantes vocálicos F1 y F2'. En otros términos, siempre es el mismo para un individuo determinado, independientemente de la vocal emitida. Sin embargo, la distancia entre un individuo y otro resulta significativa. Por esta razón, se lo denomina 'timbre extra vocálico individual fundamental' ya que no alude la vocal emitida, sino la voz del individuo. En definitiva, identifica el caudal laríngeo inicial de cada individuo.

El timbre extra vocálico esta sujeto casi exclusivamente a la constitución laríngea y distingue la voz del individuo.

En la voz cantada, Husson descompone la noción de timbre en cinco cualidades: color, volumen, espesor, mordiente y vibrato. Teniendo en cuenta estos factores, podemos clasificar las voces por su timbre en claras u oscuras, pequeñas o voluminosas, débiles (delgadas) o espesas (gruesas), destimbradas (lisas) o timbradas (brillantes), o de menor o mayor vibrato.

---

1 ZACHARAKIS, Asterios, Konstantinos PASTIADIS, Joshua D. REISS y George PAPADELIS (2012) *Analysis of musical timbre semantics through metric and non-metric data reduction techniques*. In Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC12) and the 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 08) (pp. 1177-1182)

X.5.2.1. Color

Las voces pueden ser claras u oscuras, según la técnica vocal empleada: abierta o *aperta* (uso de vocales claras) o cubierta o *coperta* (vocales redondeadas), respectivamente. (ver: IV.2.)

Podemos imitar las voces claras llevando las comisuras de los labios hacia arriba (como en una sonrisa) y achicando la cavidad oral. La voz oscura, por el contrario, requiere elevar el velo del paladar (cubrir) y descender la laringe.

X.5.2.2. Volumen

El volumen de un sonido tiene una relación espacial o de tamaño. Los sonidos, según sus características, dan la sensación de ocupar mayor o menor espacio. Aquellos más voluminosos son los de mayor intensidad y los que poseen menor frecuencia.

En resumen, a igual intensidad, los sonidos más graves parecen más voluminosos que los agudos; a igual frecuencia, los sonidos más intensos parecen más voluminosos que aquellos menos intensos.

Georg Von Békésy ha demostrado que la estimación de la distancia a la que se encuentra una fuente sonora se realiza más fácilmente si su timbre es oscuro. Es decir que, en virtud del efecto de alejamiento, aquellas voces que ofrezcan un timbre oscuro se nos presentarán como voluminosas o con presencia, mientras que las llamadas abiertas o claras provocan la sensación psicoacústica de lejanía (efecto de alejamiento).

La necesidad de 'cubrir' al buscar una voz voluminosa surge de dos razones. En primer lugar, la técnica del *coperto* nos permite alcanzar un mayor rendimiento sonoro (mayor intensidad) economizando esfuerzos innecesarios. En segundo término, esta técnica favorece el incremento de la calidad tímbrica y el oscurecimiento de la voz. Ambos efectos brindan mayor presencia al sonido de la voz.

Con respecto a la altura tonal se ha expresado que las voces graves gozan de mayor presencia que las agudas, particularmente, en registro de pecho.

En esta instancia, intercalaremos una cualidad adicional no incluida por Husson: la densidad. Es la sensación subjetiva que admite la diferenciación de un sonido compacto y penetrante de otro difuso.

La densidad de un sonido obedece al nivel de la intensidad y a la frecuencia. A igual intensidad, los sonidos agudos se consideran más penetrantes que los graves. Tal es así que, un sonido de 200Hz a 95dB y otro de 500Hz a 62dB, suenan con igual densidad.

La densidad también depende de la intensidad. Así, una misma frecuencia tiene mayor densidad cuanto más intensa sea.

Las voces agudas, fuertes o estridentes se perciben mucho más incisivas, penetrantes e irritantes que las demás.

X.5.2.3. Espesor

El espesor crece al aumentar las intensidades o decrece cuando disminuyen. El espesor se origina aparentemente en el volumen de las cavidades buco-faríngeas. De esto se infiere que, cuanto más aumenten los diámetros transversales de los pabellones de resonancia (sensación de inflados),

mayor será el espesor imprimible a una voz. De esta forma, las voces se clasifican en espesas o débiles

X.5.2.4. *Mordiente o brillo*

Encontraremos voces timbradas o destimbradas. Se considera una voz como bien timbrada cuando posee un brillo o *eclat* especial en todas las vocales, que tiene como antecedente fisiológico una excelente tonicidad laríngea. Esta tonicidad implica una firmeza en la unión del esfínter glótico y es función del tono que posee la musculatura global de la laringe.

Las voces destimbradas son voces opacas, veladas, lisas. Su rendimiento, su alcance son limitados.

La estridencia de la voz es producto de la exageración del mordiente.

X.5.2.5. *Vibrato*

Las voces pueden ser clasificadas también por su mayor o menor vibrato. Dice Sundberg: "El vibrato corresponde a una modulación periódica, cuasi sinusoidal, de la frecuencia de fonación". Los principales aportes del vibrato al sonido consisten en una flexibilidad agradable y en una mayor riqueza sonora.

El vibrato es un parámetro que indica calidad en la emisión de la voz cantada. Su inexistencia suele señalarnos que se trata de un cantante principiante, cuyo mecanismo permanece aún rígido y torpe. Contrariamente, su velocidad exagerada aparece sobre todo en el caso de fatiga muscular o cuando el sujeto 'fuerza' la voz.

Según el vibrato, las voces se pueden clasificar del siguiente modo: vibrato normal (regular), escaso (la voz es rígida sin ondulación), exagerado (semejante a un temblor vocal).

El vibrato es patrimonio exclusivo del canto puesto que, para que se origine, los sonidos emitidos deben tener una duración mayor a la utilizada habitualmente en el habla. No obstante, el temblor vocal (similar al vibrato exagerado) se utiliza con frecuencia en la imitación de las voces de ancianos. Los siguientes elementos se comportan generalmente como indicios de una voz envejecida: temblor e inestabilidad sumados a una intensidad suave, débil, y una altura tonal un poco más aguda de la comúnmente empleada.

X.6. Falseamiento del timbre

El timbre de voz es susceptible de muchas modificaciones. Frecuentemente, encontramos individuos cuyos caracteres tímbricos no se corresponden bien con el aparato fonatorio que las origina. Conocer estas alteraciones y entender su naturaleza resulta vital para copiar otras voces.

Entre los defectos tímbricos más frecuentes vinculados al uso inadecuado del tracto vocal se encuentran los siguientes vicios y/o anomalías:

X.6.1. VOZ NASAL

Dentro de ciertos límites, una cuota de nasalidad se presenta siempre en la producción de la mayoría de las vocales debido a los efectos de la

coarticulación[2]. Esta cantidad de nasalidad, generalmente, pasa inadvertida y los oyentes la admiten como normal. En algunos dialectos regionales, es incluso corriente utilizar mayor grado de nasalidad y también se acepta como normal. Sin embargo, en otros, un incremento de nasalidad no se tolera fácilmente y resulta desagradable a muchos oyentes. El punto en el cual la nasalidad empieza a ser irritante para el oyente cambia de una persona a otra y de un dialecto regional a otro.

Existen diferentes tipos de nasalización, pero aquí nos interesaremos particularmente en los dos principales, la hipernasalidad y la hiponasalidad.

X.6.1.1. Hipernasalidad (nasalidad)

Se la define como una resonancia nasal excesiva durante la producción de vocales y consonantes orales. Es lo que normalmente conocemos como la voz gangosa.

La hipernasalidad es el resultado de la incapacidad del esfínter velofaríngeo para lograr y mantener un cierre suficiente para evitar la resonancia nasal de los sonidos que normalmente son articulados oralmente. Cuando el cierre velofaríngeo es ineficiente, frecuentemente se desarrollan posturas articulatorias compensatorias. De este modo, los sonidos fricativos faríngeos son sustituidos por los fricativos orales

Por otra parte, la inadecuación velofaríngea también puede producir resoplidos emitidos nasalmente. Estos resoplidos, producidos por una pequeña corriente de aire por la nariz, generalmente se generan cuando el individuo intenta articular las consonantes explosivas y, en particular, las fricativas.

Para copiar la voz gangosa se recomienda poner especial énfasis en que el sonido y el aire fluyan por la cavidad nasal y no por la oral, como sucede normalmente, con excepción de los sonidos nasales /m/, /n/ y /ñ/. De esta forma se produce cierto murmullo nasal.

X.6.1.2. Hiponasalidad (desnasalidad)

Se refiere a producciones del habla que son deficientes o carecen totalmente de resonancia nasal. Presenta una cualidad de voz semejante a la de un individuo con un resfriado severo o con vegetaciones adenoideas. Se caracteriza por una distorsión de los sonidos nasales /m/, /n/ y /ŋ/. Además, las vocales (que normalmente son producidas con una leve calidad nasal) son típicamente percibidas como carentes de brillo, debido a que el flujo aéreo –al encontrarse con la cavidad nasal obstruida– debe inevitablemente desviarse hacia la cavidad oral. Esta voz remite a niños con alergia, con adenoides aumentadas o simplemente resfriados.

Para reproducir adecuadamente la hiponasalidad se recomienda sustituir las consonantes nasales por sus análogos orales. Es decir, sustituir /m/ por /b/ o por /p/. Como se aprecia, se trata de tres sonidos oclusivos y bilabiales, sonoros /m/ y /b/, y sordo /p/. La principal diferencia a considerar en el momento de fingir una voz hiponasal es que /m/ es un sonido nasal mientras que /b/ y /p/ son orales. En otras palabras, el sonido fluye por la boca y no por la nariz como en el caso anterior. Por su parte, la /n/ puede ser reemplazada por /d/ y por /t/. Estos son los dos sonidos que

2 Ver Capítulo VII

presentan mayor similitud, puesto que son oclusivos y, aunque no comparten exactamente el mismo punto articulatorio, su articulación se encuentra muy próxima dado que /n/ es ápicogingival y /d/ y /t/ son ápicodentales. Lograr el punto articulatorio ápicogingival de /n/ con la oralidad de /d/ y de /t/ resulta ideal. Para comprender mejor este efecto tápese la nariz y diga "mi mamá me ama" y percibirá como los fonemas nasales son sustituidos por sus análogos orales. Luego, sin taparse la nariz, pronuncie las siguientes frases hasta lograr un resultado similar:

a) "Mi mamá me ama" por:
   - Bi babá be aba
   - Pi papá pe apa

b) "El nene no quiere nada" por:
   - El dede do quiere dada
   - El tete to quiere tata

X.6.2. VOZ DE FONDO DE SACO (*CUL DE SAC*)

Es la arquetípica voz del individuo sordo que no ha recibido entrenamiento y que, a menudo, habla con resonancia de fondo de saco (*cul de sac*). La voz de fondo de saco suena apagada y hueca.

Para simular este tipo de resonancia, se recomienda retraer la lengua hacia atrás, es decir, desplazarla en dirección hacia la pared faríngea posterior, en lugar de dejarla colocada en posición habitual.

X.6.3. VOZ AFEMINADA

Este tipo de emisión requiere que la lengua sea mantenida en una posición alta y excesivamente anterior. Esta postura anormal de la lengua da lugar a una voz débil, carente de resonancia, particularmente en la producción de vocales posteriores. El oyente generalmente juzga este tipo de emisión como un modo de hablar inmaduro o afeminado.

X.6.4. VOZ ESTRIDENTE O METÁLICA

Es una voz penetrante, desagradable e irritante. La voz está timbrada en los sonidos agudos pero no en los graves, suena rígida, apretada y tensa. Genera la sensación de aguda y nasalizada. Para remedarla se recomienda elevar la altura tonal, evitar el descenso laríngeo y elevar y retraer el dorso de la lengua de modo de obtener un espacio faríngeo más pequeño, además de retraer las comisuras labiales en posición de sonrisa. Se la asocia inmediatamente con voz de maestra Siruela. De acuerdo con Boone, esta voz usualmente es desplegada, en forma deliberada, por el vendedor ambulante ya que llama la atención de los potenciales clientes.

X.6.5. *POITRINAGE*

El sonido resuena en pecho sin poder acceder a los resonadores supraglóticos. Este defecto se da generalmente en las voces agravadas y oscuras. Surge como ejemplo clásico la voz de la actriz Graciela Borges.

En este tipo de emisiones, las sensaciones palestésicas se experimentan en la zona del pecho. Estas producciones vocales se caracterizan por un cierre glótico insuficiente que se acompaña de un cierto soplo.

Para reproducirla se aconseja agravar la voz, elevar considerablemente el velo del paladar (para cubrir) y buscar la resonancia en la zona del pecho. El resultado será una voz agravada, soplada, oscura y de poco rendimiento o alcance sonoro. Esta voz requiere gran esfuerzo vocal, por esta razón, se desaconseja su uso diario especialmente en un recinto amplio, como es un teatro en donde se requiere mayor proyección vocal.

X.6.6. VOZ BLANCA

La voz blanca es destimbrada, débil y excesivamente clara. Indica falta de firmeza en los órganos de fonación, la lengua demasiado plana y una presión espiratoria insuficiente.

X.6.7. VOZ OSCURA

La voz es producida por una laringe muy descendida y una resonancia amplia pero sin firmeza. La voz sube y queda en la boca, la lengua blanda. Insume gran cantidad de aire. La articulación resulta pastosa (puede dar la sensación de papa en la boca, muy frecuente entre los *snobs* de épocas pasadas). Para fingirla, es necesario cubrir con un bostezo exagerado y descender levemente la altura tonal para dar la sensación de mayor oscuridad. También ayuda proyectar labios hacia adelante, prolongando –como un tubo– el tracto vocal, como sucede en la voz intubada, frecuentemente utilizada por los cantantes líricos.

X.6.8. VOZ '*INGOLATA*'

En la jerga de los cantantes, este barbarismo italiano significa *in gola* – en garganta– y hace referencia a una emisión hiperkinética, con tendencia a la hiperfunción de los músculos supra y extra laríngeos (sobre todo los estilohioideos y estilofaríngeos). A esto se agrega la caída de la epiglotis hacia atrás, con un relativo estrechamiento y deformación de la columna sonora que asciende de la glotis. Simultáneamente, se produce el achicamiento de los resonadores formados por la hipofaringe y los ventrículos laríngeos.

Este tipo de voz –además del defecto estético– presenta numerosos inconvenientes. Reduce la agilidad vocal, causa cansancio y, posteriormente, alteraciones circulatorias y secretorias de los pliegues vocales. Se suscita por varios defectos en la técnica vocal como hipertonía de los músculos linguales y mandibulares. Genera mala coordinación de los músculos faríngeos con los elevadores de la laringe y una incorrecta posición lingual en la vocalización, entre otras consecuencias. (Segre,1973)

El ámbito del canto se encuentra plagado de representantes de este tipo de emisión y vale señalar a Shakira, sólo como una muestra identificable. Sin embargo, también pueden encontrarse ejemplos en la voz hablada. Para emularla, se recomienda retraer la lengua hacia el fondo de la boca y

recordar que la mandíbula estará tensa, por tanto, su movimiento se verá reducido. No hay que olvidar que la tensión debe limitarse al tracto vocal. El esfuerzo, en lo posible, no tiene que comprometer los pliegues vocales. Este tipo de emisiones no presenta aspereza o fricciones de los pliegues vocales.

X.6.9. VOZ INTUBADA

Este término de la jerga de los cantantes representa una emisión oscura debida al mal juego de los labios que se proyectan hacia delante, prolongando, como un tubo, el tracto vocal.

X.7. División artificial de las voces

A fin de favorecer la comprensión de los mecanismos implicados en la imitación de las distintas voces, se ha determinado una división artificial. Se han separado, por un lado, a aquellas que presentan alteraciones asociadas al uso incorrecto del tracto vocal (con defectos de resonancia) y, por otro, a aquellas cuyas perturbaciones se vinculan con el comportamiento laríngeo. Establecer dicha segmentación se convierte en una tarea ardua, que sólo arroja un resultado arbitrario. Sin embargo, facilita la comprensión de algunos aspectos relacionados con el comportamiento laríngeo y los contrasta con aquellos que se vinculan al funcionamiento de los órganos articuladores del tracto vocal. No deja de ser un recurso espurio, puesto que, sabemos que la laringe, el tracto vocal y, en definitiva el cuerpo humano, es un todo indivisible. Estos órganos conforman una unidad y se manifiestan como tal. La voz es el resultado de la coordinación sinérgica de todos ellos. No caben dudas de que la alteración de alguno de sus aspectos, inevitablemente, tiene su correlato en el conjunto.

X.7.1. VOZ SOPLADA

En este tipo de voz, el soplo se pone en primer plano. Se advierte cierta turbulencia aérea originada en un cierre glótico incompleto (hendidura glótica).

La voz soplada puede manifestarse en forma continua o intermitente. En el segundo caso, se puebla de quiebres e interrupciones. Habitualmente se la utiliza como un recurso en la caracterización de ancianos o para interpretar situaciones que suscitan temor, miedo o sumisión, resignación.

Para facilitar su reproducción, se recomienda anteponer una /h/ aspirada a las vocales durante la emisión. Se trata de un sonido similar a los empleados en el inglés para *house*, *have* y en el alemán, *Haus*, *haben*.

X.7.2. VOZ ÁSPERA

Los pliegues vocales están fuertemente aducidos (hiperaducidos) y producen un ruido desagradable como consecuencia de la aperiodicidad vibratoria que se ocasiona por la fricción cordal. Las voces ásperas también se presentan de modo continuo o intermitente.

Este tipo de producción vocal provoca una sensación de 'lija', de fricción. Su calidad la revela como una voz seca y sin proyección.

Debemos advertir sobre la nocividad que entraña la emulación de este tipo de voces para la salud vocal, puesto que la resonancia y toda la tensión se centra en la laringe. Se requiere gran constricción laríngea y esta misma tensión provoca quiebres (estas intermitencias, en ocasiones, resultan su sello distintivo). La salud vocal desaconseja el uso de este tipo de voces, aunque no podemos dejar de reconocer su valor al momento de interpretar determinados personajes.

X.7.3. Voz tensa

Este tipo de voz, inmediatamente, se asocia al esfuerzo vocal, consecuencia del aumento de la aducción glótica (hiperfunción). Esta aducción se relaciona, en términos generales, con el incremento de la actividad de la musculatura extrínseca de la laringe y, por lo tanto, produce su elevación.

X.7.4. Voz Asténica

Hacemos aquí referencia a una emisión poco enérgica, fácilmente reconocible por la hipofunción de los pliegues vocales.

Para reproducirla se recomienda dejar el cuerpo muy laxo y relajado. Sirve figurarse un estado de languidez, carente de energía. La voz se suaviza y pierde brillo, le falta proyección y se presenta algo soplada. Se ve privada de fibra y empuje.

X.7.5. Voz ronca

Aquí se combinan aspereza y soplo, en forma intermitente. Aunque siempre uno de los componentes prevalece sobre el otro. Aronson diferencia la voz ronca con tono agravado de la voz ronca con tono agudizado.

X.7.6. Voz de garganta

Es una voz que suena oprimida, tensa, estrangulada. En opinión de Titze, la voz de garganta se asocia con hiperaducción glótica y alta presión subglótica. Este tipo de emisión se presenta en condiciones de laringe elevada y faringe estrechada. Resulta, entonces, una voz contrapuesta a la voz en foco o voz resonante. El incremento de la fuerza de colisión de las cuerdas vocales durante la emisión, dado por la hiperaducción glotal, configura un serio compromiso para la salud vocal.