

ACENTO MELODICO. ACENTO DE INTENSIDAD

Dice Andrés Bello: "El *acento* consiste en una levísima prolongación de la vocal que se acentúa, acompañada de una ligera elevación del tono"¹. En cuanto al tono, concurre la Academia: "*Acento* es la máxima entonación con que en cada palabra se pronuncia una sílaba determinada"². Es probable que Bello se refiera al acento en general y la Academia al de las palabras pronunciadas aisladamente, pero es notable que ambas autoridades señalan para el tono un papel dominante.

Adoptan postura contraria la mayoría de los investigadores posteriores, desde el mismo comentarista de Bello, Rufino J. Cuervo, hasta el que más ha avanzado el estudio de la fonética en español, T. Navarro Tomás. En su crítica a la definición de Bello, afirma Cuervo que "al definir nuestro acento debemos caracterizarlo por la mayor intensidad", y si es que "por el hecho de pronunciarse con mayor intensidad" se nota prolongación o elevación del tono, "éstas son circunstancias accidentales que en nada modifican la naturaleza del acento expiratorio"³.

Hay aquí un curioso paralelo entre la historia reciente de la fonética del inglés y la del español. Basándose, según sus críticos, en una

¹ *Gramática de la lengua castellana*, Buenos Aires, Sopena, 1949, § 32.

² *Gramática de la lengua española*, Madrid, 1931, § 498.

³ Notas a la *Gramática* de Bello, Nº 7. Alude Cuervo al acento melódico del griego y del chino, sin darse cuenta de la diferencia entre idiomas

de acento enfático (sea de intensidad, duración o tono) e idiomas de tono fonemático en los que el tono actúa como cualquier otro fonema para señalar contrastes de orden morfológico. Ver K. L. Pike, *Tone languages*, Ann Arbor, Universidad de Michigan, 1948.

falsa analogía entre el griego y las lenguas modernas, alguien levanta de vez en cuando la voz en defensa del tono como principal parte integrante del acento, para ser apagado luego por el coro de los que abogan por la intensidad. Así Joaquín Gallinares⁴ ridiculiza la definición de la Academia, apoyándose en Cuervo y en Navarro.

Investigadores contemporáneos, aunque no siempre dogmáticamente, siguen colocando la intensidad por encima de los otros dos factores fonéticos, el tono y la duración. Dice Ethel Wallis: "La intensidad [*stress*] parece ser el más poderoso de los tres prosodemas, duración, intensidad y tono"⁵. Martínez Amador⁶ equipara (p. 40) su "acento prosódico" con el "acento de intensidad", y luego afirma que dicho acento "determina una diferencia en la duración de las vocales españolas" (p. 55). Siguiendo los pasos de Cuervo, lo usual es atribuir al influjo de la intensidad cambios de tono y de duración.

La evidencia que los defensores de la intensidad creen de mayor certeza son los casos de sílabas que se destacan sin que suba el tono. Esto ocurre las más veces, claro está, en la interrogación. Así Martínez Amador hace notar (p. 56) que en la pregunta *¿Ya ha venido?* el "acento de altura" no cae en *-ni-* sino en *-do*. Algo parecido señala Navarro⁷ (§ 183). D. L. Canfield, en sus notas al artículo de Wallis (p. 147), pide "una distinción más clara entre la intensidad y la entonación" para la cual sirve de ejemplo el modelo de la pregunta con inflexión ascendente. Navarro habla (§ 23) del "acento de intensidad, acento de cantidad y acento tónico o de altura", con lo cual parece dar a entender, y así debe de haberlo interpretado Martínez Amador, que para tener acento tónico el nivel del tono tiene que subir. Aunque consta, como agrega éste (p. 556), que en la ondulación del tono "las crestas suelen coincidir con las sílabas acentuadas y los valles con las que no lo son", restan bastantes casos en que pasa lo contrario⁸.

⁴ *Nuevos conceptos de la acentuación española*, en "Boletín de Filología" (Montevideo), vol. iv, fasc. 2 (1944), pp. 116-141, esp. pp. 118-119.

⁵ *Intonational stress patterns of contemporary Spanish*, en "Hispania", vol. xxxiv (1951), pp. 143-147, esp. p. 146.

⁶ *Diccionario gramatical*, Barcelona, Sopena, 1953.

⁷ *Manual de pronunciación española*, 4ª ed., Madrid, RFE, 1932.

⁸ Ver también SALVADOR FERNÁNDEZ RAMÍREZ, *Gramática española*, Madrid, Revista de Occidente, 1951, p. 8: "Los momentos de elevación o de descenso tonal, los puntos de inflexión de la línea melódica coinciden en general con los acentos de intensidad". Fernández es tal vez el más equilibrado en sus juicios: "Acento de intensidad y acento melódico caracterizan... la estructura de la len-

En la suposición de que para marcar el acento el tono tiene que subir estriba cierta falacia que ha logrado despistar a los investigadores y ha tenido como resultado el conceder indebida importancia a la intensidad. En las cintas magnetofónicas de *Modern Spanish*⁹, p. 149, se nota la siguiente curva melódica:

Veo ted pre re el do de tran as en las lles ...
 que us fie rui los ví ca

Salta a la vista que aquí, después de la palabra *usted*, no son elevaciones del tono lo que hace resaltar las sílabas acentuadas, sino una serie de abruptos descensos. La tesis que nos proponemos sostener es que el papel principal del acento lo desempeña el tono, y que lo que cuenta no es necesariamente una elevación por encima de la línea media sino una salida de ella, sea para arriba o para abajo. Los descensos no abundan tanto como las subidas, pero son, sin embargo, frecuentes.

El caso de ¿Ya do? es, pues, bastante distinto
 ha
 ve
 ni

de lo que supone Martínez Amador. La sílaba *-do* no lleva "acento de altura" ni acento de ninguna otra clase, sino que sirve, a la par que las sílabas *ya*, *ha*, *ve-*, como fondo para la sílaba verdaderamente acentuada, *-ni*. En cuestiones de acento (el significado afectivo es otra cosa) hay que ver la curva en su totalidad; como un perro, que sigue siendo perro, aunque esté patas arriba, la curva melódica no deja de destacar sílabas determinadas por el mero hecho de estar invertida¹⁰.

Tal concepto reduce la intensidad a un papel secundario. No faltan razones de orden teórico para dar este paso. En primer lugar, es bien conocido que la perceptibilidad de los cambios del tono supera en

gua española, sin un predominio destacado de uno sobre otro" (p. 9).

⁹ Nueva York, Harcourt, Brace and World, 1960.

¹⁰ Es un hecho psicológico curioso que al contemplar patrones visuales que esquematizan fenómenos acústicos, tendemos a ver en ellos las mismas relaciones absolutas de posición que

caracterizan esas otras figurillas escritas, las letras del alfabeto. En cuanto configuración, una *b* es lo mismo que una *d* o una *p* o una *q* (y así las ve el niño que no ha aprendido a leer), aunque como letras se distinguen absolutamente. Hay que buscar en los acentos la identidad configuracional, no la posicional.

grado máximo a la de los cambios de intensidad. El oído apenas percibe un aumento de uno o dos decibeles, pero aprecia sin dificultad un cambio de unas pocas vibraciones por segundo, y el campo de acción es además infinitamente más grande. En segundo lugar, la intensidad es el factor fonético más sujeto a toda clase de interferencia exterior. Una ráfaga de aire, un cambio repentino de parte del locutor que por sigilo baja la voz, algún objeto interpuesto inesperadamente entre el locutor y su oyente, un ruido fuerte que apaga buena parte del volumen de una sílaba o una palabra —cualquier estorbo de esta clase dificultaría la comunicación, si la intensidad llevara, en realidad, el peso semántico que se le atribuye. En cambio, el tono resiste; solamente el efecto *Doppler* logra desviarlo, y esto nada tiene que ver con dos personas que no están en movimiento la una en relación con la otra. En toda situación normal, la constancia del tono es pareja.

Pero hacen falta unas pruebas experimentales. Tenemos que confrontar indicios de intensidad con indicios tonales, de manera que compitan los unos con los otros, para ver cuáles son los que conducen a una reacción de parte del oyente. Mediante estudios de oraciones habladas y puestas en espectrogramas¹¹ y experimentos sobre habla natural y artificial (con posibilidades de modificar separadamente y en gradaciones el tono, la duración y la intensidad¹²) se han llevado a cabo experimentos que demuestran sin lugar a dudas que en el inglés, siempre que se confronte el tono con la intensidad, es el tono el que se destaca. Otra serie de experimentos se ha verificado para el polaco, con igual resultado¹³. Existe, pues, la fuerte sospecha de que en español no ha de pasar lo contrario.

Esta sospecha se funda no sólo en el parentesco de las lenguas occidentales, sino en el conjunto de semejanzas entre la entonación inglesa y la española, que se parecen hasta en algunos detalles un tanto absurdos. Miremos, por ejemplo, el contraste (que puede o no darse) entre *Es trabajo de medio día* y *Es trabajo de mediodía*. La primera oración tiende a salir así:

¹¹ Los produce la máquina Kay, que mediante una aguja eléctrica y un cilindro giratorio analiza la onda del sonido y hace visibles sus componentes a distintos niveles de frecuencia.

¹² Estas investigaciones se llevaron a cabo en los laboratorios Haskins de

Nueva York. Para una descripción de los procedimientos, aparatos utilizados, etc., ver BOLINGER, *A theory of pitch accent in English*, en "Word", vol. XIV (1958), pp. 109-149.

¹³ WIKTOR JASSEM, *The phonology of Polish stress*, en "Word", vol. XV (1959), pp. 252-269.

medio
bajo
 Es tra de dí
a.

ocupando *medio* el tono más alto y sin descenso dentro de la palabra. La segunda, en que *mediodía* es voz compuesta, sale:

dí
bajo me
 Es tra de dio
a.

quedando *medio-* en un nivel más bajo, quebrándose su línea tonal y con la altura máxima en *dia*. Comparemos el contraste (también sólo potencial) en inglés entre *It's only twenty questions* ('Son solamente veinte preguntas') y *It's only Twenty Questions* ('Es solamente veinte preguntas [juego]'):

twenty
Ques
only
on Twen
 It's ques It's ly ty tions.
tions.

Lo notable es que la palabra cuantitativa, *medio* o *twenty*, se destaca por la línea del tono, cuando tiene un verdadero sentido cuantitativo, pero no cuando figura como componente de una voz compuesta¹⁴. Se podrían citar otros muchos ejemplos¹⁵.

¹⁴ Los contrastes indicados son potenciales, no absolutos. Mientras en la primera figura es difícil que se use la palabra compuesta, en la segunda puede aparecer el término cuantitativo; es decir, que el nivel alto es una tendencia, pero no una rigurosa necesidad, de los vocablos cuantitativos y ponderativos como *medio*, *todo*, *enteramente*, etc. Ver BOLINGER, *On certain functions of Accents A and B*, en "Lítera" (Istanbul), vol. IV (1957), pp. 80-89.

¹⁵ Es cierto que la entonación española y la inglesa no producen impresión idéntica en el oyente. Pero más

que de diferencias propias a la entonación, esto depende de diferencias de sintaxis y de estructura silábica. Wallis (p. 144) hace notar el efecto staccato del ritmo español, lo contrario de las curvas del inglés. Pero esta diferencia tiene su explicación en la mayor proporción de palabras monosílabas en el inglés. Para dar relieve a una sola sílaba, muchas veces es preciso emplear un doble movimiento tonal. Así para el nombre monosílabo *John*, contra el bisílabo *Joseph*:

Jo
Jo
hn
seph

Confirman la sospecha las muchas coincidencias entre el destacamiento del tono y un acento reconocido. Una vez desvanecida la noción de que para marcar un acento el tono tiene que subir, las observaciones de los fonetistas adquieren nueva significación. Nos permiten ver que el acento no es una cosa aparte que se da junto con algún movimiento tonal, sino que es ese mismo movimiento el principal estímulo acústico que el oído traduce en acento. Al decir Fernández¹⁶ que "En la curva melódica enunciativa los tipos de inflexión dependen de la posición del acento. El punto de mayor altura de la curva coincide siempre con el acento dominante", hay que interpretar sus palabras al revés: el acento depende de la inflexión. Lo mismo cuando habla de "un fuerte acento intensivo con el que se corresponde la elevación tonal" (p. 50). También cuando dice Wallis (p. 144) que "en la conversación ordinaria se emplean los niveles 2 [más alto] y 3 [más bajo], con las sílabas acentuadas en el nivel 2" —hay que poner la palabra "en" entre comillas, por no ser accidente sino causa de la acentuación. Esta manera de razonar trastrocada no se limita a las lenguas europeas. En una descripción de la lengua cayuvava (Bolivia), leemos que "a partir de la última sílaba acentuada de la frase, el tono baja" y, tratándose de otra entonación, que "el tono se mantiene al mismo nivel que se alcanzó en el punto del acento"¹⁷; se deduce que en el primer caso el descenso marca el acento, y en el segundo que el hecho de "alcanzar" cierto nivel implica un radical cambio de dirección del tono en ese mismo punto.

Donde abundan más los indicios del efecto acentual de la inflexión del tono es en la obra de Navarro, *Manual de entonación española*¹⁸. Citaremos algunos ejemplos. Al describir la "aseveración insinuativa" (§ 27) dice: "durante el cuerpo del grupo la voz se mantiene en un tono medio y desciende más o menos en la última sílaba acentuada

Hemos notado curvas parecidas en español, al terminar la frase en palabra aguda, p. ej.: al decir *No nos dicen nada de su vida social* el arqueólogo Luis Pericot pronunció la curva:

soci^a al

tal como sale en inglés. La impresión que produce la entonación de una de las lenguas occidentales y parece distinguirla de otras probablemente de-

riva en su mayor parte de tales diferencias estructurales. Y son acumulativas, pues una vez creada la costumbre, se propaga a situaciones que de otro modo hubieran sido indiferentes a ella.

¹⁶ *Gramática* (véase la Nota 8), p. 33.

¹⁷ "International Journal of American Linguistics", vol. xxvii (1961), pp. 148-149.

¹⁸ Nueva York, Hispanic Institute, 1944.

antes de realizar la inflexión ascendente final. Por lo general el descenso de la sílaba acentuada va precedido de cierta elevación en la que inmediatamente le precede, con lo cual el tono de dicha sílaba fuerte, entre las dos alturas contiguas viene a presentar el movimiento inverso al de la inflexión circunfleja". Así, echando mano a uno de los ejemplos del mismo párrafo, tenemos:

las
 ún no son
 A
 ce
 on

El punto más saliente de la línea melódica es el de la sílaba *on*, la acentuada de la palabra de mayor relieve semántico. En la "enumeración descriptiva" (§ 34) el texto de Navarro afirma lo siguiente: "En la última sílaba acentuada la voz se eleva de pronto al tono semi-agudo". En la "pregunta restrictiva" (§ 61), ejemplo *¿Son los hijos los que han levantado el negocio?*, indica que son acentuadas las sílabas *hi-* y *-go-*, y describe la línea melódica en la forma que sigue:

hi
 ¿Son los jos los que han levantado el ne^{go}
 cio?

En el párrafo que trata de "saludos y cortesías" (§ 86) indica dos maneras de decir la frase *Buenos días*:

Buenos dí Bue dí
 as. nos as.

El efecto es el de aislar, melódicamente, la sílaba *-di-*. Más significativa que otra cosa, por la importancia que le da Navarro, es la "unidad melódica", en cuya inflexión inicial (§ 19) la primera sílaba acentuada destaca por estar en el punto donde la línea se endereza horizontalmente, y en cuya inflexión final (§ 21) la última sílaba acentuada destaca por estar en el punto donde la línea se inclina hacia abajo. El cuerpo de la unidad, la parte comprendida entre las inflexiones inicial y final, mantiene "un nivel relativamente uniforme", pero "cualquier apoyo o refuerzo de expresión... sobre alguna palabra, eleva inmediatamente su línea tónica" (§ 20). Habría podido añadir, en vista de ejemplos como el de *Modern Spanish* citado arriba, que

también este refuerzo puede darse en forma de un descenso en la sílaba acentuada seguido de una vuelta inmediata al nivel anterior; es decir, que lo importante para el acento es que se quiebre la línea o que se forme un ángulo, un cambio de dirección. Creemos que la obra de Navarro es el mejor testimonio en apoyo de un punto de vista que por el peso de la tradición y por falta de los aparatos experimentales desarrollados últimamente, él mismo no llegó a adoptar: que el estímulo principal acústico para el acento no es la intensidad sino la configuración del tono.

¿Cómo explicar la fascinación que ha ejercido la intensidad sobre quienes se han ocupado del acento? Las razones son complejas. Hay, primero, una confusión psicológica entre la FUERZA (= intensidad) y el ESFUERZO. Lo corriente es que el refuerzo que se da a una sílaba es mediante un tono más alto, y para alcanzar dicho tono es necesaria una mayor tensión muscular de la glotis, resultado a su vez de una tensión general. Esto quiere decir que una elevación del tono es, primitivamente, síntoma de un esfuerzo, una excitación del cuerpo entero. Fácilmente se llega a ver en toda manifestación acentual una señal de fuerza. Nos atrampamos en un concepto figurado de "intensidad"¹⁹. Desde luego no ayuda a librarnos del error el hecho de que en la mayoría de los casos la intensidad sí aumenta en la sílaba melódicamente acentuada. Pero no siempre, como veremos.

También se debe a la supuesta necesidad de encontrar un acento que sea propiedad exclusiva de la palabra. La palabra debe "poseer" un acento como el que poseen los fonemas que la constituyen. Se nota que donde parece desempeñar el tono su función es en la frase; se piensa en la intensidad, pues, como la realización del supuesto acento morfológico. Pero esto es una ilusión, alentada por la costumbre de pensar que la "palabra" equivale a su realización como voz enumerada. Al citar una palabra, claro está, se reviste de una entonación, se hace frase y se le da un acento. Pero el acento pertenece a la frase, no a la palabra. Lo único que hay, en un vocablo como *pesadumbre*, es la POTENCIALIDAD DE RECIBIR acento en la sílaba *-dum-*. Si ya se ha hablado de *pesadumbres* y se dice

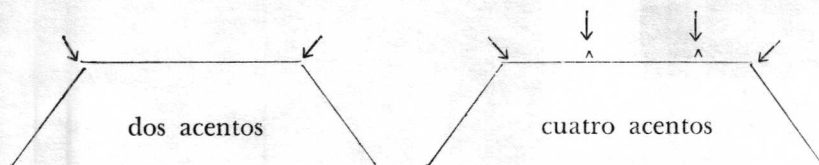
¹⁹ ¿Sería equivocado apuntar que los fonetistas del español, al equiparar el acento con la fuerza, han faltado a su propia tradición grecolatina? Los equivalentes clásicos de 'habla

fácil de oír' encierran nociones de 'claridad' y 'altura'; de ahí el español *hablar en voz alta*. La idea de la fuerza es más bien germánica: inglés *loud*, alemán *laut*.

hora tengo^o
 A tra pesadumbre.

los acentos caen en *ahora* y *otra*, por su aporte semántico; no hay ninguno en *pesadumbre*, o si hay un pequeño relieve no es más que un eco, un residuo de las ocasiones en que recibe un acento oracional.

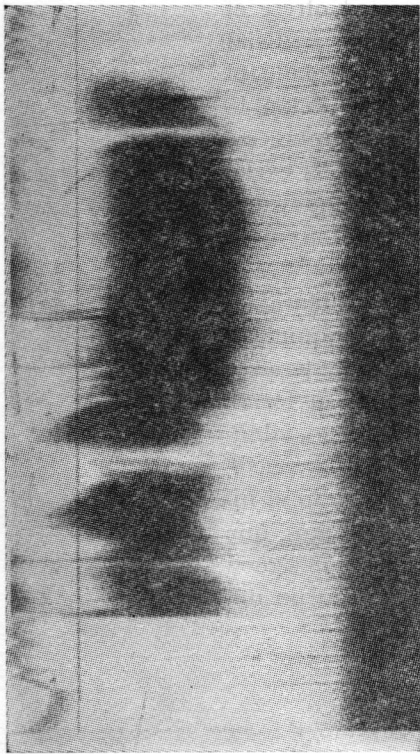
Otra explicación de la cuasihegemonía de la intensidad ofrece el profesor Milton Cowan, cuyos experimentos con una laringe artificial han contribuido al nuevo aprecio del tono. Opina él que dado el hecho de que la entonación parecía tener por campo de acción la expresión de estados afectivos mediante configuraciones distintas, como por ejemplo las de la frase enunciativa, la interrogación, la exclamación, etc., era de suponer que esto agotaba sus recursos y que cualquier otra distinción, como la de la acentuación contra la no acentuación, había que buscarla en otra parte; y la otra parte que más atraía, por no haberse usado para ningún otro propósito, era la intensidad. Pero una de las lecciones de la acústica moderna es que cualquier aspecto de la onda del sonido puede funcionar en más de una esfera. El tono no es una excepción a esta regla. Puede indicar, en su forma amplia y general, distintos estados de ánimo: afirmación, ruego, admiración. Al mismo tiempo, mediante cambios de menor escala, puede marcar los acentos. Y aún hay una tercera posibilidad: bajando el nivel general se indica, sin cambiar la configuración ni los acentos, que lo que se dice es a manera de paréntesis. Los dos esquemas que siguen son esencialmente iguales en cuanto entonación; pero marcan un número distinto de acentos:



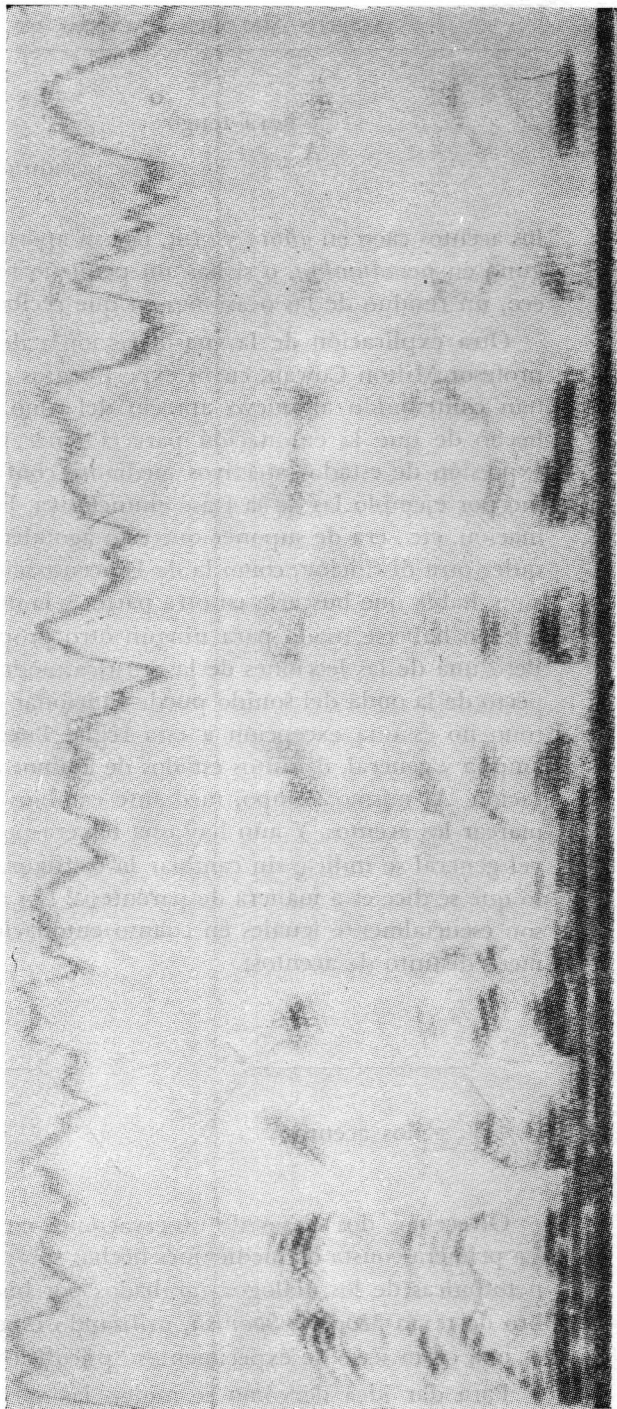
Ofrecemos dos clases de observaciones en apoyo de nuestra tesis. La primera consta de mediciones hechas sobre las referidas cintas magnetofónicas de los diálogos (grabados por hispanoamericanos) del libro de texto *Modern Spanish*, utilizando espectrogramas. La segunda es una corta serie de experimentos "psicofísicos".

Para dar idea de cómo se miden las variables, reproducimos dos

¿Sabes el número?



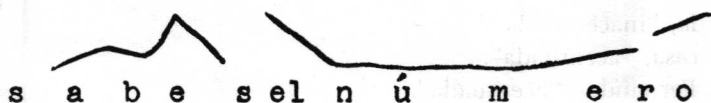
¿Puede mandarme una taza de café?



espectrogramas. En el primero vemos la línea del tono fundamental de la pregunta *¿Sabes el número?*, que para el oído suena

bes el
¿Sa ro?
 me
 nú

y vemos cómo confirma el fundamental esta "curva inversa". Trazando el centro de la banda negra, tenemos la línea



Se nota que la [u] forma un valle después de un abrupto descenso. En cuanto a las vocales anteriores, lo que el oído coge son los picos, de los que el de la [a] es el más bajo; las dos [e] están más o menos al mismo nivel, más altas que la [a].

El segundo espectrograma reproduce la pregunta *¿Puede mandarme una taza de café?*, con otro ajuste de la máquina que hace visibles dos cosas: la línea serrada del sector de arriba, que indica los altibajos de la intensidad, y en el sector de abajo las resonancias llamadas "formantes" (bandas de armónicos) que corresponden a los fonemas. (Se ven, pero no se leen bien, los armónicos individuales, el reforzamiento y disminución de los cuales son los elementos constitutivos de los formantes. Para trazar la línea melódica, se necesita otro ajuste, el del primer espectrograma, que reproduce sólo los armónicos más bajos y los ensalza). Las resonancias no cuentan para nuestro propósito más que para fijar los puntos donde sube o baja la intensidad. Por ejemplo, sabiendo cómo tiene que portarse el segundo formante al pasar de la [w] a la [e], saltando de armónico en armónico hasta llegar a una altura de unos dos mil ciclos por segundo, podemos leer la palabra *puede*. Procediendo así, nos damos cuenta exacta de qué fonema es al que corresponde cualquier punto de la línea de intensidad.

De este segundo espectrograma sacamos lo siguiente: La [e] "acentuada" de *café* es menos intensa que la [e] "inacentuada" de la preposición *de* y mucho menos intensa que la otra [e] "acentuada", la primera de *puede*; tiene más o menos la misma intensidad que la de la [e] "inacentuada" de *puede*, la segunda. Aunque no de la misma duración, las dos [a] de *mandar*, "inacentuada" y "acentuada", alcanzan

igual intensidad. (Conviene comparar casos de una misma vocal, pues hay diferencias de intensidad entre, por ejemplo, una vocal abierta como la [a] y otra cerrada como la [u]). Es obvio que para aprehensión de los acentos ofrece aquí bien poco la intensidad.

Damos a continuación los resultados de otros cuatro espectrogramas, en cuanto a intensidad relativa:

Frase: *¿Hablo con la casa del doctor Fernández?* La mayor intensidad se encuentra en la [o] "inacentuada" de *hablo*. Las [a] se arreglan en la siguiente escala, de mayor a menor:

1. *la*, "inacentuada".
2. *casa*, "acentuada".
3. *Fernández*, "acentuada".
4. *hablo*, "acentuada".
5. *casa*, "inacentuada".



Frase: *Yo llamo más tarde*. La segunda [a] es más intensa que la tercera, a pesar de ser ésta el eje del acento principal.

Frase: *Sigo tres cuerdas más*. La segunda [a], "inacentuada", de *cuerdas* es más intensa que la de *más*.

Frase: *Por su cumpleaños este mes*. La [e] de *mes* es menos intensa que la segunda [e] de *este* y la [e] de *cumpleaños*.

Pasamos ahora a las observaciones basadas en experimentos psicofísicos. Constan de dos partes: 1) frases grabadas en cinta magnetofónica en las que se han superimpuesto ciertas modificaciones de tono o de intensidad; 2) contestaciones de personas a quienes se han sometido las frases en forma de cuestionario.

No pudimos, por falta de los aparatos necesarios, valernos de habla artificial como en los experimentos con el inglés. Nuestro procedimiento fue el siguiente: Inventamos frases en que aparecieran los fonemas deseados debidamente distribuidos con relación al acento. Estas frases se grabaron, variando cuidadosamente la intensidad o el tono para confrontar ambos elementos en las mismas o en distintas sílabas.

Unos ensayos preliminares en español, griego moderno y francés dieron resultados que nos confirmaron en la creencia de que no corríamos tras una quimera. Para el español usamos la frase *El era un buen muchacho*, sugerida por el profesor Ambrosio Rabanales²⁰, poniendo ora la mayor intensidad, ora el tono más alto, en las sílabas *e-* (de *era*), *buen* y *-cha-*, de manera que a cada momento el aumento de in-

²⁰ En BF, vol. x (1958), p. 234.

tensidad en una de las tres sílabas estuviera contrapuesto al tono en otra de las tres. Los contrastes tanto de intensidad como de tono se hicieron bien claros: la sílaba que se destacaba por su intensidad era marcadamente más fuerte que ninguna de las demás, y en cuanto al tono todas las sílabas, menos la destacada, se pronunciaban a un nivel uniforme, monótono. En cambio, a los oyentes no se les pedía buscar contrastes fonéticos, sino indicar por el sentido qué les parecía estar oyendo. En la mayoría de los casos, optaron por el sentido que obedecía al tono, no el regido por la intensidad.

Se dedicaron después otras pruebas a un segundo grupo de oyentes, pero por culpa de las instrucciones, que no se entendieron bien, esta serie no servía para distinguir entre una y otra clase de acentos. Ideamos entonces una nueva serie, aclarando las instrucciones y teniendo cuidado de incluir entre los ejemplos contrastados otros en los que se combinaban sobre una sola sílaba ambos estímulos, el intensivo y el melódico. Si el oyente no reaccionara a este doble estímulo, sabríamos que había entendido mal las instrucciones, o que la prueba contenía algún defecto, y que había que descontar los resultados. Damos a continuación las instrucciones generales:

Antes de empezar las pruebas, vamos a citar un ejemplo: Escucharán repetida la oración *Pepe fue al teatro ayer* tres veces. En su papel se hallan tres interpretaciones de la misma frase. Marquen ustedes en cada ocasión la que consideren más apropiada.

Interpretaciones:

1. Fue Pepe quien fue al teatro, y no otro
2. Pepe fue ayer, no anteayer.
3. Pepe fue al teatro y no al parque.

Contestaciones:

- a. 1 2 3 b. 1 2 3 c. 1 2 3

[Aquí una pausa en la grabación, con tiempo para marcar las contestaciones].

Según la manera de enumerar la frase, al escucharla por primera vez (que la oyeron) habrán escogido la alternativa número 1 [doble estímulo sobre *Pepe*]. Para la segunda, la número 3 [doble estímulo sobre *teatro*] y la número 2 para la última [doble estímulo sobre *ayer*].

Noten, por favor, que, con conciencia del lector, estas oraciones y las que siguen podrían no ser oraciones corrientes en español, pues suenan un poco monótonas. Pero deseamos que pasen por alto este efecto forzado para juzgarlas lo mejor que puedan.

Ahora, como muestra, la primera prueba. Para ésta, como para las demás, contábamos con seis oyentes, cada uno de los cuales respondió dos veces a cada pregunta. (En un caso las respuestas suman 13; un oyente indicó dos posibilidades). Siempre se contrastan vocales idénticas; aquí es la vocal [a].

Vamos a escuchar la frase *Así Juan me mandaba el regalo*, repetida nueve veces. A continuación se hallarán tres interpretaciones de esta frase. Cada vez que se oiga la frase, indique cuál de las tres interpretaciones le parece más apropiada, subrayando el número correspondiente.

1. Era Juan, y no otra persona, el que me mandaba el regalo.
2. Me lo mandaba, no me lo quitaba.
3. Me mandaba el regalo y no la carta.

[Mayúsculas indican aumento de intensidad, salida de la línea indica cambio de tono].

	<i>Número de respuestas a cada frase-estimulo</i>		
	1	2	3
a. Así JUAN me mandaba el re ^{ga} lo.	3	0	9
b. Así Juan me manDABA el regalo.	12	0	1
c. Así Juan me mandaba el re ^{GA} lo.	0	1	11
d. Así JUAN me man ^{da} ba el regalo.	1	10	1
e. Así Juan me man ^{da} ba el reGAlO.	1	6	5
f. Así Juan me mandaba el reGAlO.	9	0	3
g. Así Juan me manDABA el re ^{ga} lo.	0	3	9
h. Así Juan me man ^{DA} ba el regalo.	0	12	0
i. Así JUAN me mandaba el regalo.	12	0	0

Se oponen intensidad y tono en los ejemplos a, b, d, e, f, g. Sumando las respuestas a estos ejemplos, tenemos las cifras de 15 (intensidad) contra 55 (tono).

La segunda prueba emplea la frase *Pues Lolita es más bonita que Pepita*, con una [i] en cada una de las sílabas contrastadas. El arreglo es como en la primera prueba. Para abreviar, damos solamente las cifras resultantes: 6 (intensidad) contra 61 (tono). Vale notar que el único caso de votación unánime fue para la frase-estímulo

li

Pues Lo ta es más boNIta que Pepita.

(No fue unánime en ninguno de los casos de doble estímulo).

Ensayamos otras dos pruebas que no presentamos aquí en forma completa, porque dieron resultados poco decisivos. Esto era de esperar, porque se trataba no de afirmaciones sino de preguntas y la mitad de las salidas melódicas eran para abajo. Nuestra experiencia con pruebas similares en inglés indica que los descensos suelen reducir la preferencia por el tono como elemento principal del acento, aunque no la anulan. En estas dos últimas pruebas los oyentes se equivocaron, marcando al revés la mayoría de ellos tres casos de doble estímulo. Por esto había que descontar también las otras contestaciones, aunque vale notar que los dos únicos casos de clara mayoría salieron en favor del tono (10 contra 2; y eso que la salida era para abajo). Queda por demostrar, pues, que en español un descenso de tono vence un aumento de intensidad.

En conjunto, lo que se entrevé en las escrituras de los fonetistas, las mediciones de habla normal y las reacciones de los oyentes, conducen a creer que el tono es el elemento imperante en el acento del español. Pero no podemos estar seguros hasta que se realicen investigaciones sobre muchos detalles importantes²¹.

²¹ Por ejemplo:

1. El papel de la duración. En inglés, este ingrediente de la prominencia fonética resulta ser indispensable apoyo del tono, y sin embargo en los experimentos en que se oponen tono

y duración, como aquí se contraponen tono e intensidad, ha salido ganando el tono. Si es que Bello tenía razón (como vemos que la tenía mucha al ensalzar el tono) y la duración es elemento necesario del acento, probable-

mente será el caso que sirve de segunda línea de defensa, dada alguna ambigüedad tonal.

2. El papel de la sílaba "inacentuable". En el habla lenta, es probable que se distingan, p. ej.: las palabras *avilés* y *hábiles* en modalidades tonales como las siguientes:

[a [aβi
βiles] les] Angulos: — | —

resultando ser *hábiles* la primera forma y *avilés* la segunda. Esto resulta del hecho de que en ambas voces se sabe que la segunda sílaba no se acentúa en ningún caso (nos lo dice nuestra experiencia con ambas palabras en multitud de contextos). En la primera figura, pues, esta sílaba [βi] ocupa el ángulo de abajo, evitando que la sílaba [les] se oiga como acentuada. Esto deja libre el campo a la sílaba [a] que ocupa el ángulo de arriba, y que por lo tanto se oye como acentuada: *hábiles*. En la segunda figura pasa lo contrario: la inacentuable ahora ocupa el ángulo de arriba, evitando que la sílaba [a] se interprete como acentuada, y dejando el campo a la sílaba [les], que ocupa el ángulo de abajo y se interpreta como acentuada: *avilés*. Lo malo es que "pares mínimos" como éste, con sílaba inacentuable de en medio, son raros en español, y en general tenemos que recurrir a situaciones donde se pone a la prueba el significado de una frase completa, procedimiento mucho menos satisfactorio. Aún peor es el hecho de que en el habla rápida muchas veces se demora por espacio de una sílaba la inflexión tonal; y luego para que cuente la sílaba inacentuable se necesitan dos o más; y la estructura del español apenas ofrece ejemplos. (Hicimos un pe-

queño ensayo con *Castiguesemelo* contra el inventado *Castigue Semelo*, pero no dio resultado; esto pide mucha imaginación de parte del oyente.) Es probable que a lo largo de la frase la sílaba inacentuable juegue su papel (en realidad, como hemos dicho, el acento pertenece a la frase y no a la palabra), pero que el principal apoyo del tono en otros casos de ambigüedad es la duración y otros modos de incremento y degradación silábica. Por ejemplo, si en [añiles] la última sílaba se pronuncia corta y parcial o totalmente enmudecida (es decir, sin sonorizar la vocal), no hace falta otro indicio de la ausencia del acento. Pero casos en que el sentido total de la frase hiciera necesario este recurso deben de ser rarísimos; sabemos por la moderna "teoría de información" que hay siempre una plétora de redundancia semántica.

3. Estudio de la ambigüedad. Los dos párrafos anteriores han dado ya idea de lo que al respecto queda por hacer. Si en

[ke
mala]

se puede interpretar o *¡Quémala!* o *¡Qué mala!* pero con diferencias afectivas (debidas a que en el primer caso el salto tonal PARTE DE la sílaba acentuada mientras que en el segundo parte de un acento y LLEGA A OTRO —es decir, cuestión de distintas configuraciones con sentido propio), pero en

[kema
la]

se oye mejor *¡Qué mala!* que *¡Quémala!*, podemos sacar consecuencias interesantes.

(Universidad de Colorado, E. U. A.)

DWIGHT L. BOLINGER, con la colaboración de MARION HODAPP