

roberto fontana frank zahimann

# FONÉTICA PRÁCTICA

PARA  
ACTORES  
DOCENTES  
LOCUTORES

ediciones librería gutenber

# INDICE

1.ª edición, 1989  
Roberto Fontana & Frank Zahlmann, 1989

Proceso fotográfico: Roberto G. Fernández  
Diseño de tapa: Myriam Valenzuela  
Coordinación gráfica: Librería Beutelspacher,  
Sarmiento 815, (1041) Buenos Aires

Librería Gutenberg  
Plaza Cagancha 1335-111  
Montevideo - Uruguay  
Tel. 916404

Printed in Argentina • Impreso en Argentina  
I.S.B.N. 950-9758-07-8

<b>Prólogo</b>	7
<b>I Introducción</b>	11
1. Encuadre actual	12
2. Orígenes del método	14
3. Fundamentos y metas	17
4. Temas relacionados	19
5. Foniatria aplicada y ciencia	20
6. Bibliografía seleccionada	
<b>II Foniatria</b>	23
1. Aparato foniatrico	27
2. Proceso respiratorio	31
3. Proceso emitivo	36
4. Emisiones	
<b>III Presentación personal</b>	41
1. Antecedentes	43
2. Comienzos	44
3. Desarrollo	45
4. Obstáculos	47
5. Logros	49
6. Perspectiva	
<b>IV El oído amoroso</b>	51
1. ¿Orígenes de la emisión?	57
2. Afasia = tartamudez	

## PROLOGO

El día que le aconsejé a Roberto Fontana que publicara sus textos de foniatría, él demostró interés al tiempo que me proponía que yo también aportara mis experiencias con sus técnicas. Así me ofreció generosamente el trabajo conjunto, una tarea de tal magnitud que en un principio me espantó. Una de las dificultades estriba en que no puedo hablar de mí sin referirme a sus ideas y viceversa. Sin embargo, para mi informe me vi forzado a separar ambos aspectos: la presentación objetiva del método, Capítulo I (Introducción), y la narración subjetiva de mis vivencias en el Capítulo III (Presentación personal). Para evitar equívocos conviene precisar que el autor del Capítulo II (Foniatría) y el entrevistado en el Capítulo IV (El oído amoroso) es Roberto Fontana y que el resto corresponde a Frank Zahlmann, quien ha asumido la tarea de Editor del escrito.

En la *Introducción* he resumido algunas razones y fundamentos no explícitamente contenidos en el Capítulo II, pero, que sin embargo, son de mucha ayuda para su mejor comprensión.

Los ejercicios de *Foniatría* constituyen el meollo del presente escrito. Uno a uno Fontana los dicta de memoria a lo largo de los siete meses de curso. Hasta ahora estos materiales sólo se encontraban por escrito en los cuadernos de los alumnos. El dictado posibilita una gran autenticidad, de la que sin duda carecen los apuntes, y constituye el primer paso activo de aproximación a lo nuevo y asimilación de algo ajeno. Al mismo tiempo provoca una sensación de anacronismo, como si aún no se hubiera inventado la imprenta. Lo que los materiales publicados de modo alguno quieren ni pueden sustituir es la participación en los cursos. De hecho, es casi imposible asimilar los ejercicios por sí solo, sin corrección ni control. El documento, ahora accesible a un público más vasto, recién podrá ser realmente entendido con el aprendizaje paulatino de los conceptos y ejercicios, sensibilizado y am-

pliando la percepción del cuerpo y del yo mismo.

Sin embargo, la existencia de una versión impresa tiene varias ventajas. Con ayuda del texto reproducido se puede abordar por vía intelectual a aquellos interesados que necesitan una mayor seguridad y no se lanzan con facilidad a la aventura de participar en un curso. El material publicado pretende despertar la curiosidad del lector. Algunos ex-alumnos de Fontana perdieron sus apuntes, de este modo se les puede ayudar. Otros tal vez cobrarán ánimo para avanzar en el camino. Ahora también se posibilita la discusión científica e inclusive la traducción del método, resultado creativo del trabajo de toda una vida. Los reparos frente a las limitaciones de lo cognoscitivo, representado por la mera lectura que ofrecemos, pueden ser dejados de lado, sobre todo cuando la letra muerta está al servicio del desarrollo vivo.

Pero, para decirlo sin ambages, la publicación del Capítulo II se hizo indispensable, debido a que no se cuenta con nada similar en el mercado en cuanto a la forma de aprendizaje presentada ni a su contenido. Los escritos sobre técnicas de la voz por lo general están dedicados al canto, a la lengua cantada. La singularidad del enfoque de Fontana es la de referirse en exclusividad a la lengua normalmente hablada. Esta restricción deliberada permitió extender y profundizar el material de forma extraordinaria, por lo que aquí se lo ofrece en un todo, o si se prefiere, en un sistema integrado y no limitado simplemente a algunos ejercicios aislados.

Mi *Presentación personal* es una reconstrucción posterior de todo lo ocurrido. No había llevado un diario, por lo que tampoco contaba con los datos en los que hubiera podido fundamentar mi exposición. Quizás se considere como una limitación más que después de tal entrenamiento cada uno pueda escribir un resumen distinto, pero, la reacción frente a los ejercicios, la asimilación del material son tan diferentes como el punto de partida de cada uno.

*El oído amoroso*, presentado en forma de entrevista, ilustra y resume algunos aspectos de los capítulos anteriores.

Los cuatro capítulos se acercan al tema desde ángulos específicos: 1ro. analítico, 2do. práctico, 3ro. vivencial y 4to. terapéutico.

Los textos de mi autoría fueron escritos durante las vacacio-

nes de la primera mitad del año 1988. La versión al español es de Mónica Chalar, quien encontró la forma acertada y me ayudó generosamente en mis tareas de Editor. Los números que aparecen entre paréntesis representan primero el libro correspondiente de la bibliografía y segundo la página del mismo. Los dibujos y esquemas son básicamente el fruto de la cooperación de Fontana con el Editor.



## INTRODUCCION

### 1. Encuadre actual

En la actualidad coexisten una serie de enfoques pedagógico-terapéuticos, de uso individual o grupal, que a pesar de considerables diferencias presentan también muchos rasgos en común. En todos los casos se ha llegado a la elaboración de teorías de diverso alcance; el grado de aplicación en la práctica es elevado: En el mundo entero se llevan a cabo innumerables cursos, con una orientación ya sea pedagógica o más bien terapéutica, según las necesidades, el encuadre institucional y el director del curso. A diferencia de lo que ocurre en los tres niveles de la enseñanza, esta forma de perfeccionamiento es de tipo práctico-introspectivo. Lo más difícil es el objetivo inmediato: reconocerse en sí mismo. Siempre se trata de crecimiento personal, o sea, conocer y eventualmente modificar el comportamiento propio, o de la improvisación de movimientos, que está unida a la percepción del yo y del propio cuerpo, hasta llegar a la reducción o curación de los sufrimientos psíquicos. Estas técnicas exigen sin excepción que la persona confronte sus pensamientos, sentimientos y propio cuerpo.

En el presente contexto interesa sólo aquella parte de los métodos que en esencia realizan esa vuelta hacia adentro a través del cuerpo, a saber, "Bioenergética" (Alexander Lowen), "Educación rítmico-musical" (Jacques E. Dalcroze), "Encounter de Isalen" (William C. Schutz), "Entrenamiento autógeno" (Johannes H. Schulz), "Eutonía" (Gerda Alexander), "Expresión corporal" (Rudolf von Laban/Mary Wigman) y "Terapia Gestalt" (Fritz Perls). No se mencionan aquí planteos similares, que basándose en el organismo humano, en su estructura y función, integran al mismo tiempo

po otros varios aspectos. Como tampoco podemos analizar detalladamente en qué aspectos este encuadre actual presenta influencias orientales.

Un componente de los métodos es no psicológico y está integrado por dos subgrupos. Ellos abstraen por lo general del material psíquico, que la mayoría de las veces no es tratado en forma directa o sistemática. El entrenamiento autógeno trabaja con la autosugestión, en tanto la educación rítmico-musical, la eutonía y la expresión corporal apuntan a la conciencia del cuerpo y a la sensibilización.

Aclaremos esto con un ejemplo característico de la eutonía. Si le pedimos a alguien que señale su articulación de la cadera, seguramente la confundirá con el hueso iliaco, ya que apenas sabe que la tiene y menos aún la siente. O ¿quién podría, por ejemplo, al desarrollar la columna vertebral sobre el suelo, sentir cada uno de los huesos y de qué manera estos toman o pierden contacto con el piso? Solemos percibir nuestro cuerpo recién cuando éste no funciona bien, y por consiguiente, creemos que un buen cuerpo no se hace notar. La experiencia de cómo son o cómo trabajan las partes de nuestro cuerpo, la conciencia física que llegamos a tener es en la mayoría de los casos muy poco diferenciada, para no decir totalmente superficial. Y sin embargo, el conocimiento y la vivencia del cuerpo determinan nuestro bienestar o equilibrio y la fuerza propia, según uno de los conceptos fundamentales de la eutonía.

Esto es asimismo el centro de la problemática, con la que se ven confrontados los participantes de los cursos de Fontana. Se les exige en un campo, el de la autopercepción física, en el que los hombres tienen las mayores carencias.

## 2. Orígenes del método

Cierta vez Fontana describió la evolución de sus técnicas con las siguientes palabras:

"Luego de investigar sobre lo que la ciencia foniatrica occidental ofrecía como material de ayuda para solucionar el problema, y utilizando los materiales de los conocimientos de Oriente sobre

procesos respiratorios y emisión de sonido, y sumando a estos dos elementos fundamentales mi permanente experimentación escénica, seleccioné materiales y amplié lo que me sirvió directamente para manejar mi mundo sonoro. Estructuré así una metodología, que pasé a llamar 'Foniatría aplicada al teatro', sobre la que trabajo desde hace varias décadas y sigo trabajando, deslumbrándome con permanentes encuentros y renovaciones." (15:36)

En lo que se refiere a las influencias recibidas del pensamiento científico occidental y de la foniatría, Fontana menciona ante todo tres encuentros. Primeramente, con Esmeralda Escudé —fallecida en este decenio— quien hizo sus estudios de foniatría en Alemania. Esa fonoaudióloga puso a Fontana al corriente del esquema de vocales y consonantes (Capítulo II) que conocía del Centro Semiótico de la Universidad de Urbino, Florencia.

El Simposio Foniatrico de Londres en 1958 significa otra experiencia esencial para Fontana. Alfred Wolssohn, maestro de Roy Hart, presentó en el congreso a cinco mujeres y cinco hombres de distintas edades, que podían hablar en todos los campos sonoros, desde soprano ligera hasta bajo. Con ello pudo demostrarse que, a diferencia de lo que se pensaba hasta entonces, no existe un registro fijo, o sea que las cuerdas vocales no pueden moverse únicamente en un solo plano o campo de la voz. Como resultará evidente, este concepto es uno de los pilares del método presentado aquí.

Inge Jutta B. de Bayerthal (1905 Alemania - 1986 Uruguay) no se cuenta precisamente en las filas de la foniatría, sin embargo ejerce una influencia fundamental en la metodología evolutiva de Fontana, quien con interrupciones asistió durante 17 años a clases y con el enfoque foniatrico está formando una tercera generación de alumnos de ella. Inge Bayerthal sigue siendo, según propias declaraciones de Fontana, su guía y estrella conductora en terrenos desconocidos. Sobre la metodología de Bayerthal, a quien acudiera la bailarina Dore Hoyer desde Alemania, informa un artículo de prensa:

"Comienza por un conocimiento preciso de la realidad anatómico-fisiológica. Músculos, huesos, grupos musculares, trabajo muscular, sinergia, antagonismo. Prosigue con la sensibilización, la conciencia de un trabajo muscular determinado en el propio



cuerpo. Culmina en la sugerencia de un tema inductor del movimiento." (14:12)

Con ayuda de la concentración, "de la autoobservación física y fisiológica" (14:13), se enfrentan los problemas de la sensibilización. De esta forma, se llega a la disposición activa de buscar y tomar junto con la actitud pasiva de esperar y recibir; o lo que lleva a lo mismo: a un constante trabajo sin esfuerzo. Este procedimiento de Bayerthal es la base de los pasos metódicos de Fontana, que aquí sin duda conducen al foco de la emisión y dominio del mundo sonoro.

Respecto a los ingredientes orientales del método, Fontana resalta siempre la importancia del yoga y del zen. Dado que la tradición eutónica se distancia del yoga y aún más de los ejercicios de respiración, Fontana debió buscar esa complementación dedicándose directamente a las fuentes orientales. Textos de filosofía oriental de Eugen Herrigel (4), Lao-Tse (8) y Paramahansa Yogananda (12) son una fuente permanente de inspiración. Los ejercicios de respiración basados en la numeración, como los que se detallan más abajo, tienen su origen en la literatura yoga (17:76, 88-90); en ciertos pasajes el texto menciona a Kundalini (16). Hasta nuestros días —y el Psicólogo Carl Gustav Jung al parecer no fue el primero— innumerables científicos toman fragmentos de las enseñanzas orientales y los transforman en algo útil para el presente. Fontana no está solo con este procedimiento.

### 3. Fundamentos y metas

En primer término citemos un resumen inédito de Fontana:

"El trabajo lo desarrollo sobre:

- 1) Proceso respiratorio: tomando el diafragma como centro y trabajando en sus límites.
- 2) Aparato foniatrico: Aunque el trabajo para concientizar nuestro mundo sonoro nos lleva a poder hablar con todo nuestro cuerpo y nuestro espacio, hay elementos físicos fundamentales, que deben ser trabajados en forma especial: paladar - cuerdas vocales - labios - laringe - lengua - mandíbula - saliva.

- 3) Diafragma: A través de mis apoyaturas diafragmáticas, se logra manejar la emisión desde este músculo.
- 4) Proyecciones: Se trabajan tres proyecciones, para dar conciencia de las infinitas posibilidades emitivas:
  - Murmullo: donde se descubren las mayores posibilidades sensibles e imaginativas del mundo sonoro.
  - Zona media: donde se desarrollan las posibilidades más físicas del sonido.
  - Resonancia: para el trabajo de mayores posibilidades de causal y volumen.
- 5) Lengua castellana: Se aplica un trabajo lingüístico en base a un esquema de vocales y otro de consonantes, que definen la regularidad del castellano y el camino para lograr su mejor emisión.
- 6) Sistema nervioso: Varios trabajos del yoga y del zen, son fundamentales para poner el sistema nervioso a nuestro servicio y dejar así de ser esclavos permanentes de sus alteraciones.

Descubriendo estos caminos, se llega a tener conciencia de tres principios fundamentales para dominar nuestro mundo sonoro:

- 1) *Hablar es respirar.*
- 2) *Todo nuestro cuerpo y nuestro espacio están vinculados a nuestra emisión.*
- 3) *Emitir es un acontecimiento ajeno a fuerza o esfuerzo."*

Con ayuda de los ejercicios trabajamos en la percepción corporal en todas las áreas de la articulación del sonido. Esto supone que en principio es posible llegar a sentir por ejemplo determinados músculos y otras partes del cuerpo, experiencia que no se tenía hasta entonces. Quien desee hacer progresos, debe releer el texto en casa y repetir el ejercicio hasta haber alcanzado, por lo menos en parte, su meta. Así se pueden resumir los pasos de aprendizaje: lectura - ejercicio - experiencia - comprensión; repetición total o parcial del proceso.

Se ha progresado cuando se logra percibir en realidad, de una u otra manera, lo que el ejercicio describe. Un ejemplo: ¿Qué significa espirar a la zona palatal de la /a/? La respuesta es: Ba-



sándome en el esquema de las vocales, sé y puedo, por ende, imaginarme dónde se encuentra la /a/, y al decir /a/ siento en verdad cómo la corriente espiratoria la toca; en mi percepción uno ese punto con el origen, la actividad diafragmática.

"Hablar es respirar" —uno de los principios fundamentales de Fontana. Es importante tener en claro la generalidad de esta frase, pues según ella el habla no sólo está ligado al proceso de espirar, sino también al de inspirar, como demuestra Fontana con ayuda de la sexta apoyatura. Y a lo largo del trabajo, el diafragma, potencialmente un "músculo semivoluntario" (7:20), se abre a la experiencia y a la concientización. Por cierto existen opiniones como la de Jörg Jesch, según el cual "este movimiento ascendente y descendente del diafragma no puede ser sentido de manera directa" (6:8). Por el contrario, el método de Fontana se basa en que esto es posible mediata o inmediatamente.

¿Qué ofrece el método? ¿Cuáles son las metas de todo este trabajo? ¿Por qué al inspirar y espirar aprendemos a percibir algo tan extraño como los límites del diafragma y a localizar en él los campos sonoros? Porque la palabra hablada no está limitada a la región buco-faríngea, sino que en su generación intervienen en forma compleja el diafragma y el resto del cuerpo. Pero, ¿qué se quiere lograr cuando la producción de sonido conscientemente se cimienta más en lo profundo del físico, quizás en el esqueleto y en el aparato motriz, intensificando la percepción de estos procesos? ¿Si como dice Fontana, llegamos a hablar con ayuda de todo nuestro cuerpo y espacio? En un sentido estricto, la meta es una voz física, como también lo son la conquista y la recreación del propio mundo sonoro. Y esto de por sí no es poca cosa, ya que es ponernos a la altura de las distintas exigencias a través de una dirección y elección conscientes de las posibilidades fonéticas.

La gran mayoría de los ejercicios se apoya no en las consonantes sino en las vocales, que de esta manera cobran una gran importancia para el modelo y el trabajo total. El porqué lo describe Seco en el siguiente párrafo:

"Hay un grupo de fonemas que se distinguen claramente de los demás porque son mucho más sonoros y perceptibles. Cualquiera de los fonemas de este grupo puede constituir por sí solo una palabra; los otros, en cambio, no tienen perceptibilidad sufi-

ciente.

Son más sonoros y perceptibles estos fonemas porque están hechos de pura voz. Como "voz" en latín es "vox", de ahí su nombre de *vocales*." (7:44)

Los sonidos cantados se clasifican a grandes rasgos en: tenor, barítono y bajo. En forma análoga concibe Fontana los tres campos de la voz hablada: agudo, medio y grave. Al hablar, generalmente se permanece en el campo medio, puesto que se consideraría molesto el empleo de los otros dos. Pero, en tanto encontremos y ejecutemos nuestros tonos agudos y graves, tanto más se diferencia el campo medio, ya que éste se enriquece con los matices de los extremos sonoros hacia los que nos movemos, tal como lo expone Fontana. Es un proceso más inconsciente, al que se suma la aplicación consciente de estas posibilidades, cuya importancia realza Fontana con frecuencia: La modulación es la variación voluntaria de los tonos medios.

Por lo demás, Fontana realiza la clasificación en tres zonas: de murmullo, media y de la resonancia. Estas representan una continuidad, pero las diferencias provienen de más de una dimensión, siendo la primera la intensidad: Hablar en voz baja y susurrar son otras calidades. La combinación de los tres campos sonoros con las tres calidades e intensidades definidas de modo preciso y físico, da como resultado nueve posibilidades que delimitan el área total de lo que fonéticamente resulta posible a cada ser humano. Así se establece una verdadera infinidad de variaciones, una de las metas del trabajo.

#### 4. Temas relacionados

Fontana ha desarrollado posiciones importantes sobre varios temas que se refieren al idioma sin excluir el habla.

Un punto central es el cuidado práctico de la fonética castellana. Con su trabajo, Fontana contrarresta lo que él siente como carencia de todo el mundo de habla castellana: No hay instituciones públicas dedicadas al cuidado de la fonética de este idioma. Pero, éstas serían más necesarias aún, desde que el castellano se transformó en español y la lógica resistencia frente al centralismo y al

verticalismo diera paso a la arbitrariedad y al caos regional, menoscabando así la regularidad fonética del castellano. La reacción, más aún el odio de las otrora colonias de ultramar y, en el propio territorio, de las provincias españolas, llevó a una deformación fonética del castellano. Asimismo, las numerosas lenguas indígenas contribuyen a ablandarlo y a alejarlo de su centro fonético.

En este contexto, debe mencionarse lo siguiente: Los uruguayos, según dice Fontana con agudeza, son en realidad italianos que hablan castellano. En consecuencia, él atribuye el yeísmo rioplatense (el origen de los fonemas /ll/ e /y/ regionales es el /gg/ italiano de "oggi", "viaggio", etc.) al alto porcentaje de italianos y no al puñado de andaluces que vinieron al Río de la Plata.

Basándose en el esquema que señala la ubicación de las vocales en el paladar, Fontana propone un modelo de clasificación para idiomas anglosajones y romances. Respecto a los de la península ibérica también plantea consideraciones similares. El fundamento para ello es la frecuencia o predominio de las respectivas vocales en las distintas lenguas —todo lo que sin duda sería comprobable por investigación estadística. Su posición se puede resumir como sigue:

Vocales Ubicación palatal	/i/, /e/ dientes	/a/ centro	/o/, /u/ laringe
Lenguas: sajonas latinas ibéricas	inglés italiano gallego	sueco (?) español vasco	alemán francés catalán

Además, Fontana da a reconocer elementos de una historia social de los campos sonoros en distintos idiomas europeos, es decir, qué siglos, naciones, clases o capas sociales, individuos, favorecieron determinadas tonalidades. En la época de la revolución francesa, los aristócratas y el pueblo se diferenciaban no sólo por su situación social sino también por sus voces, agudas o graves.

Las adaptaciones en la emisión pueden representar una faceta en la historia social arriba mencionada. Los individuos dentro de un grupo realizan sin darse cuenta una adaptación momentánea o

permanente de su voz. Se entiende por qué alguien habla de una determinada manera el día en que se conoce a quien hizo pesar su sonido sobre el grupo familiar: madre, padre, uno de los abuelos, etc. Así, en los cursos de Fontana, los participantes logran articulaciones que sin él no podrían alcanzar.

Una temática importante es la relación tonalidad-sentimientos. Los sentimientos positivos, por ejemplo la alegría, se expresan en tonos agudos, los negativos, como es el caso de la tristeza, por el contrario en graves. Cuando se está fuera de sí a causa de la indignación, se puede llegar a una situación fonética límite: La voz no tiene ni origen (del que aparece separada) ni meta, ya que se lanza más allá de ésta. En tales momentos el resultado es una voz estridente, en falsete.

## 5. Foniatría aplicada y ciencia

El modelo de Fontana es en esencia práctico, unido a la experiencia. Recordemos su punto de partida: Ha buscado y desarrollado un método para mejorar la emisión de los actores, método que trasciende el teatro, y no sólo en el área de la televisión, radio y enseñanza, sumándose la orientación y terapia de problemas individuales de la palabra. Es obvio que dispone de la herramienta terapéutica para poder ayudar en casos difíciles, por ejemplo a tartamudos. En pocas palabras, sostiene que el común denominador para algunos problemas de tartamudez es el doble movimiento diafragmático.

Con su punto de partida y profesión se relaciona el hecho de que su enfoque foniatrico se mueve fuera de la disciplina académica: Uno tiene que vérselas con un procedimiento práctico y no con una ciencia esencialmente comprometida con la teoría e investigación de ésta. Como resultará evidente de la lectura del Capítulo II, casi no se adjuntan a los ejercicios razones, hipótesis o fragmentos de teorías, lo que no significa que todo eso no exista, pues Fontana puede pronunciarse con absoluta competencia al respecto.

Su análisis de la ciencia foniatrica occidental se dió al comienzo. Mientras tanto, la literatura correspondiente de la que se dis-



pone ahora a nivel mundial es incalculable, los planteos modernos y los escritos de fonólogos, lingüistas, fonéticos, etc. atiborran bibliotecas. La actitud de Fontana frente a ello es la típica del creativo pretendiendo mantener la posición una vez desarrollada y consolidarla por sus medios. Ya que esto es legítimo, el Editor ha resistido cualquier tentación de discutir nuevas tendencias científicas y de integrar al texto algunos elementos de la literatura correspondiente (10, 11, 13).

Como es evidente suponer, Fontana llega a conclusiones y afirmaciones por propia experimentación. En esta época a la que se llama científica, la tendencia es considerar la experiencia intersubjetiva como único apoyo válido, que sin embargo, en muchos aspectos tiene como condición previa la experiencia subjetiva. Debe considerarse como circunstancia fortuita, básicamente reparable, que el procedimiento presentado aquí no se apoye en la medición e investigación empírica. Pero, no es en absoluto perentorio aclarar científicamente si y por qué los ejercicios o cuáles métodos son eficaces, en tanto la experiencia personal demuestre en innumerables casos que sí lo son y que no producen efectos secundarios indeseados.

## 6. Bibliografía seleccionada

- 1) Alma Pedretti de Bolón, *El idioma de los uruguayos. Unidad y diversidad*, Montevideo, Banda Oriental, 1983, pp. 136
- 2) Bertil Malmberg, *La fonética*, 4a. ed., Buenos Aires, Eudeba, 1970, pp. 128 (Título del original francés: *La phonétique*, Paris, 1954)
- 3) Edouard Garde, *La voz*, Buenos Aires, Central, 1979, pp. 156 (Título del original francés: *La voix*, s.l., s.f.)
- 4) Eugen Herrigel (Bungaku Hakushi), *Zen en el arte del tiro con arco*, 7a. ed., Buenos Aires, Kier, 1986, pp. 111 (Título del original alemán: *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*, Weilheim/Alta Baviera, Otto-Wilhelm Barth, 1968)
- 5) Federico Garcia Lorca, *Poema del Cante Jondo Romancero gitano*, 10a. ed., Madrid, Cátedra, 1987, pp. 315
- 6) Jörg Jesch, *Grundlagen der Sprecherziehung* (Fundamentos de la foniatría), 2a. ed., Berlin/Nueva York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 107
- 7) Juliana Fischbein, *Interferenzfehler im Deutsch als Fremdsprache-Unterricht* (Interferencias idiomáticas en la enseñanza del alemán como lengua extranjera), *Seminarium. Revista de Educación*, Buenos Aires, Nº 1, 1987, pp. 49-54
- 8) Lao-Tse, *El libro del sendero y de la línea recta* (Tao-Te-King), 8a. ed., Buenos Aires, Kier, 1935 (1a. ed. argentina, 1955), pp. 126
- 9) Manuel Seco, *Gramática esencial del español. Introducción al estudio de la lengua*, 7a. reimpr., Madrid, Aguilar, 1980, pp. 260
- 10) María Josefa Canellada, John Kuhlmann Madsen, *Pronunciación del español. Lengua hablada y literaria*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 202
- 11) Ovidio Nicolás Cifelli, *Técnica vocal. El máximo rendimiento fonatorio*, Buenos Aires, Cánticum Novum, 1986, pp. 199
- 12) Paramahansa Yogananda, *Autobiografía de un Yogui*, 8a. ed., Buenos Aires, Siglo Veinte, 1986, pp. 381 (Título del original inglés: *Autobiography of a Yogi*, Los Angeles, 1946)
- 13) Rafael Monroy Casas, *Aspectos fonéticos de las vocales españolas*, Alcobendas/Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1980, pp. 161
- 14) Roberto Calabria, Bayerthal: El cuerpo vivido, *Relaciones*, Nº 24, Montevideo, mayo de 1986, pp. 12-14
- 15) Roberto Fontana, *Memoria en dos actos. Mi testimonio sobre el teatro independiente de Montevideo*, Montevideo, Arca, 1988, pp. 133
- 16) Sri Swami Sivananda, *Kundalini Yoga*, 9a. ed., Buenos Aires, Kier, 1986, pp. 191 (Título del original inglés: *Kundalini Yoga*, Rishikesh, s.f.)

- 17) Yogi Ramacharaka, *Ciencia Hindú-Yogi de la respiración*, 19a. ed., Buenos Aires, Kier, 1986 (1a. ed. argentina, 1946), pp. 76

- II -

## FONIATRÍA

### 1. Aparato foniatrico

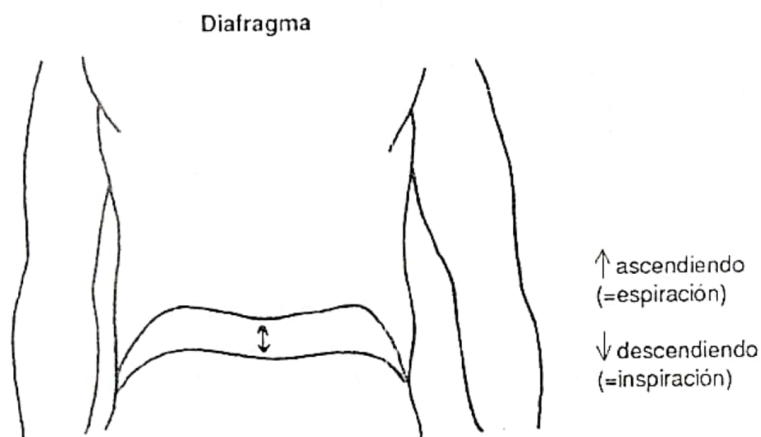
Lo que integra nuestro "aparato foniatrico" lo definimos con imágenes y terminología referida a lo que el ser humano siente como sensaciones cuando emite su sonido.

Lo que utilizamos para hablar no lo vemos, *lo sentimos*: No vemos ni el paladar ni la lengua ni las cuerdas vocales, ni el diafragma de quien habla con nosotros; si saca la lengua, le miramos el paladar o las cuerdas vocales, estamos liquidando toda posibilidad de emisión de nuestro interlocutor. Por el sonido que recibimos sentimos que todo está en su sitio, así como si tiene problemas en el paladar, en la lengua, en las cuerdas vocales, en los dientes, o en la mandíbula lo registramos por la forma en que recibimos la palabra emitida.

Lo que está definido por la anatomía, en muchos casos, no se siente con la exactitud de forma y/o ubicación que realmente tiene en nuestro cuerpo, por ejemplo: Sabemos que hay cuerdas vocales superiores e inferiores, pero al definir los sonidos agudos, medios y graves que nos corresponden sólo podemos sentir dos líneas en la zona correspondiente, en consecuencia la idea de superiores e inferiores, imprescindible para un otorrinolaringólogo, puede confundir y complicar a quien investiga las posibilidades de su mundo sonoro, y lo mismo se da con el resto de los elementos que tenemos que detectar en nuestro aparato foniatrico. Los descubrimos en general por el camino que nos abre el tacto sobre nuestro cuerpo o el tacto espacial. El tacto nos define líneas que se levantan de nuestras sensaciones. Por eso, en los ejemplos gráficos recurrimos al dibujo o grabado que ubica desde el

punto de vista anatómico la línea que levanta la sensación vibratoria-respiratoria.

- 1er. elemento: *Diafragma*: músculo ubicado en el centro de nuestro cuerpo, que separa la caja torácica de los músculos abdominales.  
Tiene forma de cúpula, textura flexible y un centro de gran sensibilidad llamado foliolo.



- 2do. elemento: *Verticalidad*: Haciendo correr los puntos inferiores de los omóplatos a lo largo de la columna vertebral y combinándolo con dos puntos que surgen de la base posterior de nuestra caja craneana y se pierden en el espacio, logramos nuestra verticalidad natural, sin ninguna fuerza ni esfuerzo, la cual podemos mantener en cualquier actitud que asuma nuestro cuerpo y nos libra de pesar sobre nosotros mismos. La verticalidad está incluida en el aparato fonológico porque al lograrla encontramos el único camino para no pesar sobre nosotros mismos y evitar todo tipo de perturbación sobre nuestro diafragma.

- 3er. elemento: *Parte posterior de la laringe*: Para lograr una distensión total de nuestro cuello y una perfecta irrigación de nuestros centros cerebrales cumplimos un giro de cabeza en base a ocho movimientos desde la primera vértebra cervical, buscando que no intervenga ningún otro músculo ni articulación que ayude a la vértebra en el giro de la cabeza:
- partiendo desde la vertical hacia adelante,
  - desde adelante hacia el costado izquierdo atrás,
  - por atrás desde el costado izquierdo al derecho,
  - desde el costado derecho hacia adelante,
  - desde adelante hasta el costado derecho atrás,
  - por atrás desde el costado derecho hasta el izquierdo,
  - desde el izquierdo hacia adelante,
  - desde adelante hasta la vertical.

- 4to. elemento: *Faringe/Masticación*: Con la imagen de una bola de chicle de tamaño regular que corre entre los dientes logramos sensibilizar cuatro elementos:
- Saliva: Lubricación fundamental de nuestras cuerdas vocales y del proceso emisor, a través de la masticación logramos su producción y descubrimos su recorrido por debajo de la lengua hacia la laringe, con lo cual vamos a eliminar toda posibilidad de expeler o tragar la saliva en cualquier circunstancia.
  - Músculos labiales: Por medio de la masticación logramos la mayor sensibilización y flexibilidad del contorno muscular labial.
  - Mandíbula: liberar la mandíbula.
  - Parte anterior de la laringe. Distensión.

- 5to. elemento: *Cuerdas vocales*: borde de dos pequeños cartílagos ubicados en el centro de la glotis, cartilago mayor que a su vez está ubicado en el centro de



la laringe. Su posición es paralela y horizontal. Las recorremos pulsando desde la glotis con la boca cerrada y encontramos tres posibilidades emitivas referidas a los cambios de sonido. Nuestras cuerdas vocales se dividen en tres campos sonoros: dental o agudo - medio o central - laringeo o grave.

6to. elemento: *Lengua*: Es un músculo de gran sensibilidad ubicado entre la mandíbula y el paladar. Responde directamente al mundo de la audición y para lograr su mayor flexibilidad lo trabajamos a través de los siguientes ejercicios:

- Base muscular: Desde la base muscular movemos la lengua con una apertura normal de boca, hacia afuera y hacia adentro en dos movimientos regulares en los cuales la lengua se mantiene horizontal y no deja rastro de saliva en los labios (sale y entra).
- Puntas de la lengua: Apoyamos la punta de la lengua en el límite interno de los dientes y la mandíbula y en el límite interno de los dientes superiores y el paladar. Son dos movimientos exactos en los que la punta de la lengua pasa de límite a límite sin lamer la parte posterior de los dientes.
- Flexibilización total: Apoyamos la punta de la lengua en un punto labial y recorremos el contorno punto a punto en el tiempo que el músculo necesita hasta llegar al punto de partida, en donde volvemos a realizar el recorrido en contra movimiento.

7mo. elemento: *Paladar*: Cartilago cóncavo ubicado en el centro de la cabeza, tiene como límites los dientes y la laringe.

## 2. Proceso respiratorio

### a) Diafragma

1er. ejercicio: *Suspiro*: Llenamos nuestro cuerpo de "aire madre"<sup>1</sup>, inspirando por nuestras fosas nasales bien abiertas y evitando que el aire que entra en nuestro cuerpo tenga ninguna vibración, y espiramos sobre el centro de nuestro paladar (zona de la /a/), con esta espiración comenzamos a relacionar el centro de nuestro diafragma con el centro del paladar; procesamos nuestra verticalidad y logramos un masaje interno de las cuerdas vocales a través de la relación de nuestros centros.

2do. ejercicio: *Tres-tres-tres*: Inspiramos sobre el foliolo en un tiempo de tres, retenemos en un tiempo de tres y espiramos pulsando desde el diafragma hacia el centro de nuestro paladar en un tiempo dividido en tres. Con este ejercicio preparamos el diafragma y encontramos el primer masaje interno sobre nuestras cuerdas vocales que nos ayuda a eliminar carrasperas y tos. Para lograr este ejercicio debemos recordar que luego de cada pulsación debemos soltar el diafragma.

3er. ejercicio: *Límites*: Inspiramos por las fosas nasales sobre el centro de nuestro diafragma hasta encontrar su límite inspiratorio. Retenemos en un tiempo mental de tres y espiramos con un fonema de /i/ empañada de /g/ (único en la lengua castellana que consigue que nuestra columna de aire recorra nuestra concavidad palatal) hasta encontrar el límite espiratorio. El tiempo de espiración duplica al de la inspiración, comenzamos trabajando el ejercicio sobre ocho tiempos de inspiración, tres de retención y dieciséis de espiración.

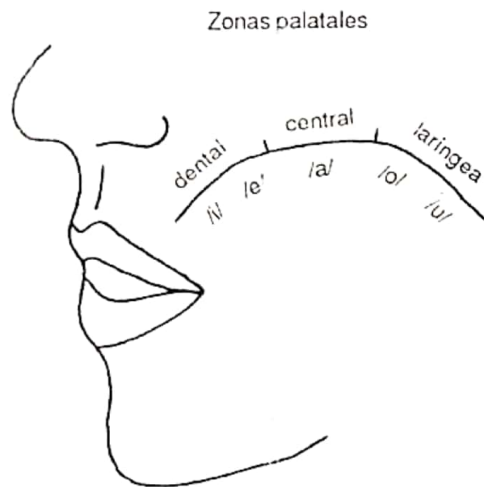
4to. ejercicio: *Costales*: Dirigimos el aire hacia la zona costal diafragmática hasta encontrar su límite inspiratorio, retenemos en un tiempo mental de tres y espiramos con el fonema /i/ empañado de /g/ hasta encontrar el límite espiratorio. Durante el proceso de la espiración no debemos aflojar ni tensar la zona costal diafragmática, sino mantenerla con la sensibilidad que recibe de la inspiración. El tiempo espiratorio duplica al tiempo inspiratorio, comenzamos trabajando sobre ocho-tres-dieciséis.

b) Paladar

1er. ejercicio: *Sensibilización*: Con toques de lengua en toda la concavidad logramos sensibilizar su estructura y definimos sus límites, dientes-laringe.

2do. ejercicio: Ubicamos las cinco vocales castellanas únicas e inalterables de acuerdo al siguiente esquema:

Ubicación de las vocales



3er. ejercicio: Por medio de la masticación empezamos a emitir vocales hacia el punto palatal correspondiente sin dejar de masticar y registramos su emisión sin ninguna intervención laringea; el sonido corre libremente por dentro de nuestro cuerpo sin ningún esfuerzo, la vocal se ubica en el punto palatal que le corresponde. Trabajamos las cinco vocales castellanas.

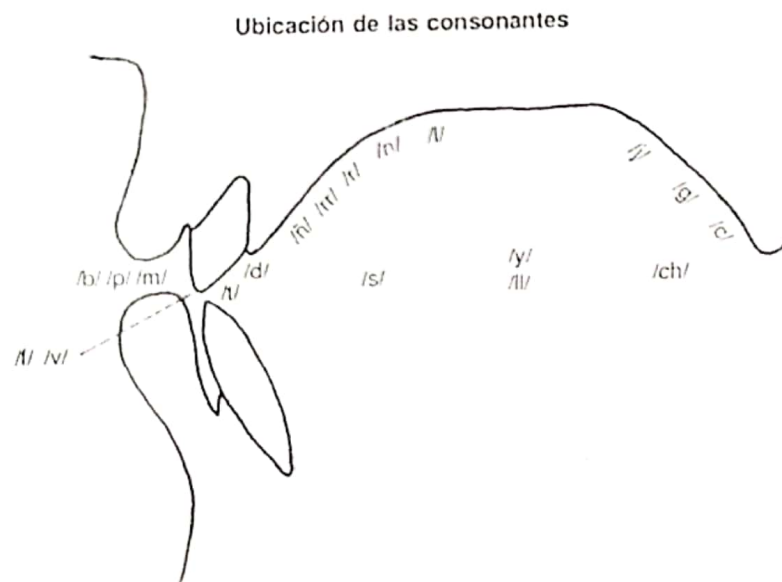
4to. ejercicio: *Vocales inspiradas*: Trabajo del neurólogo suizo Félix Braun. Con la imagen de una vocal impregnando la columna de aire que entra por nuestras fosas nasales y espirando por la boca sin forma, descubrimos que el aire toma en nuestro cuerpo distintas direcciones de acuerdo a la vocal que estamos trabajando, y que con estas direcciones tonificamos y oxigenamos distintos centros de nuestro cuerpo:

- Imagen de la /i/: El aire se dirige hacia nuestros centros cerebrales, nervio óptico, audición (dolor o tensión de cabeza, destapa oídos, sorderas, cansancios ópticos).
- Imagen de la /e/: El aire se dirige hacia la laringe, bronquios, cuerdas vocales. Con la inspiración en /e/ controlamos toses, estornudos, carraspeos y cualquier tipo de perturbación en la laringe o cuerdas vocales y además encontramos el único masaje externo que existe para tonificar nuestras cuerdas vocales y superar cualquier tipo de alteración emitiva (vocal del actor).
- Imagen de la /a/: El aire se dirige hacia el centro de nuestro cuerpo, páncreas, hígado, estómago, intestinos, genitales. Con esta vocal controlamos procesos digestivos, náuseas, vómitos, contracciones o dolores en las zonas indicadas.
- Imagen de la /o/: El aire se dirige hacia la parte superior de la espalda, omóplatos, pulmones.



- Imagen de la /u/: El aire se dirige hacia la parte inferior de la espalda, cintura, riñones, zona anal. Con esta vocal debemos procesar la evacuación en nuestro cuerpo sin ninguna fuerza ni esfuerzo.

5to. ejercicio: *Consonantes castellanas (Uno castellano):* La consonante castellana se da en todos los casos por relación de elementos del aparato fonológico y nunca por contracción de los mismos; cada consonante castellana tiene un punto físico definido y responde al siguiente esquema:



Con los dientes:

- rozándose apenas en sus extremos se logra la /s/ castellana,
- en su mayor posibilidad de montaje se logra la /ch/,
- ubicados en un montaje intermedio sin contracción de unos sobre otros se logra el sonido rioplatense de /y/ y /ll/.

### 3. Proceso emitivo

#### a) Mundo de la apoyatura

El diafragma, centro del proceso respiratorio, es también centro del proceso emitivo: *apoya, sostiene y proyecta el sonido.*

1ra. apoyatura: Con la imagen de una vocal impregnando nuestro cuerpo, pulsamos desde el centro del diafragma hacia el punto palatal que le corresponde a la vocal que estamos trabajando. Al lograr la relación de los dos centros sentimos que nuestra emisión se procesa sin ninguna intervención laríngea, y que la vibración produce la vocal que estamos trabajando y que corre por todo nuestro cuerpo. Debemos prestar atención a soltar el diafragma entre cada una de las cinco vocales. Durante este proceso no nos ocupamos de la respiración. Trabajamos con el mundo de la apoyatura dejando que el diafragma trabaje en nuestro cuerpo como un fuelle y resolviendo por sí mismo la necesidad de aire para emitir.

2da. apoyatura: Relacionamos el campo medio de nuestras cuerdas con el grave. Pulsamos desde el centro del diafragma un punto medio y lo relacionamos con una apertura de costales diafragmáticos, desde donde conseguimos la emisión de un sonido grave; no somos nosotros que "agravamos" el sonido, sino que surge naturalmente de la apertura de los costales diafragmáticos que apoyan, sostienen y proyectan la posibilidad de nuestro sonido grave. Trabajamos las cinco vocales castellanas desde la relación centro-costal de nuestro diafragma y desde el tacto sobre el brazo o la pierna con el cual trabajamos nuestras cuerdas vocales.

### Campos sonoros



Campo	agudo	medio	grave
Cuerdas vocales	dental	central	laríngea

3ra. apoyatura: Relacionamos un punto del campo medio de nuestras cuerdas vocales con un punto del campo agudo, pulsamos desde el foliolo (centro) el punto del campo medio y al emitir el punto del campo agudo registramos que el diafragma sube a la zona del esternón (en el esternón en sí mismo no se registra ninguna contracción), es el diafragma el que trabaja en la zona esternónica para apoyar, sostener y proyectar la posibilidad aguda de nuestro mundo sonoro. Trabajamos las cinco vocales castellanas, teniendo en cuenta que debemos soltar nuestro diafragma, luego de cada sonido emitido en esta relación de campo medio y agudo.

Después de la tercera apoyatura comenzamos a trabajar la palabra aplicada desde cada zona flexible de nuestro diafragma con un verso de ocho sílabas que guarda el tiempo del límite de nuestro diafragma. Lo trabajamos desde el foliolo, desde los costales y desde la posibilidad esternónica.

- Voces de muerte sonaron...

- Verde que te quiero verde...
- Antonio Torres Heredia...

4ta. apoyatura: Relacionamos el campo central de nuestras cuerdas vocales con el campo grave. Pulsamos desde el foliolo y relacionamos un punto lo más al centro del campo medio posible con hasta cuatro puntos hacia el campo grave, sintiendo que el diafragma se va abriendo hacia la zona costal; los dos primeros puntos relacionados se encuentran en el campo medio de las cuerdas vocales, recién al relacionar el tercer punto comenzamos a entrar en el campo grave y luego de relacionar los cuatro puntos terminamos el ejercicio con dos graves máximos sin relacionar, que emitimos desde la mayor posibilidad de apertura de nuestro costal diafragmático.

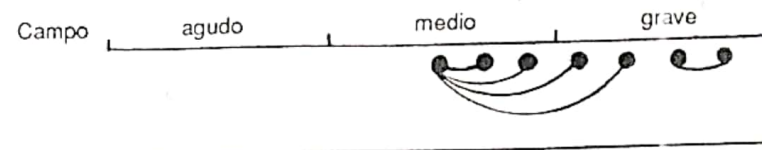
En esta apoyatura aparecen las zonas auxiliares del diafragma:

*Primera zona auxiliar:* músculos del estómago o de los intestinos.

*Segunda zona auxiliar:* genitales o anales.

Para registrar las zonas auxiliares debemos tener distendida la articulación *fémur-pelvis*. Al llegar a las máximas posibilidades de apertura del costal diafragmático, con los sonidos más graves descubrimos la radiación Kundalini<sup>2</sup>, que se desarrolla a través de nuestra columna vertebral hacia el centro del cerebro.\*

### Cuarta apoyatura



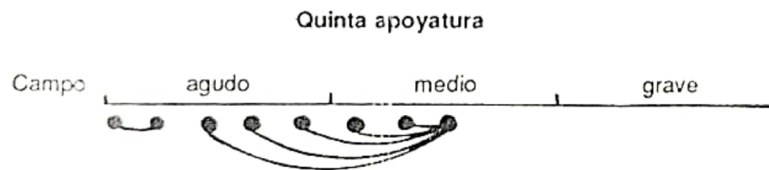
\* El asterisco significa que hay que trabajar las cinco vocales castellanas.

5ta. apoyatura: Relacionamos el campo medio de las cuerdas vocales con el agudo. Pulsamos desde el centro del diafragma un punto lo más central posible del campo medio y relacionamos cinco puntos, registramos que en la medida que el diafragma va entrando en el campo agudo, va subiendo hacia la zona del estemón. Los dos primeros puntos relacionados se encuentran en el campo medio, recién al relacionar el tercer punto entramos en el campo agudo, y terminamos el ejercicio con dos agudos máximos sin relacionar.

Durante toda esta apoyatura debemos prestar atención a soltar el diafragma luego de cada punto emitido.

En esta apoyatura aparece como apoyo interno de nuestros agudos el "punto de Leonardo" ubicado entre genitales y anales.

Trabajamos las cinco vocales castellanas cuidando que la vocal que trabajamos mantenga su posición palatal exacta y la misma emisión durante toda la apoyatura.



6ta. apoyatura: El diafragma apoya, sostiene y proyecta el sonido con sus dos posibilidades de movimiento ascendente y descendente.

Comenzamos a recorrer las cuerdas vocales desde un punto en el campo medio que definiremos sin agudos ni graves, y desde allí nos dirigiremos hacia la máxima posibilidad aguda con un movimiento del diafragma ascendente o descendente, para cada uno de los puntos de las cuerdas voca-

les que aparezcan durante el ejercicio. Cuando llegamos a la máxima posibilidad aguda cambiamos la vocal y con ella nos dirigimos a la máxima posibilidad grave, atravesando las cuerdas vocales de punta a punta. Cuando llegamos a la máxima posibilidad grave, volvemos a cambiar la vocal y nos dirigimos al punto ubicado en la zona media en la cual iniciamos el ejercicio.

En toda esta apoyatura trabajamos tres vocales y el diafragma maneja todo el recorrido en su doble movimiento de forma que constatamos que para procesar esta apoyatura, en ningún momento necesitamos tomar aire porque el diafragma cumple la doble función de controlar el aire que necesitamos y servir de base emisora.

*Hablar es respirar.*

#### b) Trabajos sobre cuerdas vocales

1er. ejercicio: *Campos:* Con el doble movimiento diafragmático emitimos un texto en el campo medio de las cuerdas vocales, asegurando que no nos movemos del punto medio en el cual estamos trabajando. Procedemos a cumplir el mismo proceso en la posibilidad más aguda de nuestra emisión asegurando que estamos emitiendo dentro de nuestro paladar por la sensación física del "punto de Leonardo". Cumplimos el mismo proceso en el campo grave y en este caso aseguramos que no se contraiga la articulación fémur-pelvis, sensacionamos nuestras apoyaturas auxiliares y levantamos en nuestro cuerpo los posibles efectos Kundalini.

2do. ejercicio: *Puntos:* Aplicamos un texto con el doble movimiento diafragmático, manejándolo desde un punto ubicado en el campo medio que no tenga ni agudos ni graves, y desde el cual, punto a punto vamos a llegar a la máxima posibilidad aguda y



desde ésta a la máxima grave, recorriendo las cuerdas vocales. Y volvemos desde el máximo grave al punto de partida. Es el proceso de la sexta apoyatura, ahora aplicando un texto.

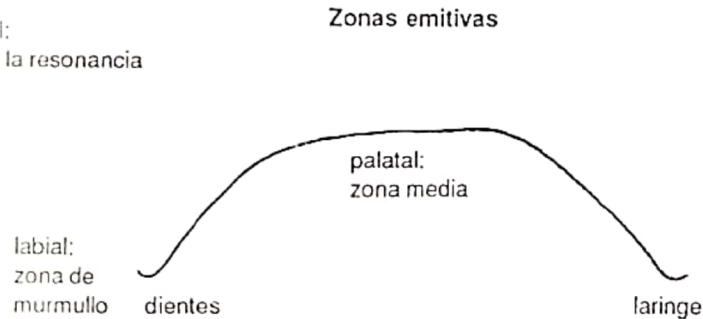
#### 4. Emisiones

Luego de ubicado el doble movimiento diafragmático como apoyo, sostén y proyección de la emisión, ubicamos las posibilidades emitivas en base al manejo de volúmenes definiendo tres zonas:

- zona de murmullo: donde trabajamos las mayores posibilidades sensibles e imaginativas de nuestro mundo sonoro,
- zona media: donde trabajamos las mayores posibilidades físicas de nuestro mundo sonoro,
- zona de la resonancia: para caudal y volumen.

espacial:

zona de la resonancia



##### a) Zona de murmullo

1er. ejercicio: Con la imagen de una vocal que invade nuestro cuerpo, impregnamos la columna de aire. La imagen física que trabajamos se apoya en el punto palatal correspondiente a la vocal que estamos trabajando, el signo gráfico que le corresponde levantando por nuestro nervio óptico, y el sonido que se levanta en nuestra audición.\*

2do. ejercicio: Sobre la columna de aire impregnada de vocal que conseguimos en el primer ejercicio, dejamos deslizarse en su centro un punto vibratorio, consiguiendo por este camino una vibración con su altura correspondiente\*, recordando que para cualquiera de los dos ejercicios debemos ceñirnos al límite de nuestro diafragma.

3er. ejercicio: El punto vibratorio que aparece en el segundo ejercicio invade toda la columna de aire, aparece entonces un paladar cuyo centro se ubica sobre nuestros labios y que físicamente nos hace registrar una vibración pareja sobre los mismos.\*

4to. ejercicio: Recorremos las cuerdas vocales desde el campo medio al agudo en la emisión de la zona de murmullo hasta llegar a la máxima posibilidad aguda, cuidando que al pasar de punto a punto en este recorrido no nos desviemos de la zona emitiva que estamos trabajando.

5to. ejercicio: Cumplimos el mismo recorrido del cuarto ejercicio, en este caso del campo medio al grave, teniendo en cuenta que tanto en el recorrido agudo como en el grave debemos mantener perfecta relación diafragmática con cada punto.

6to. ejercicio: Aplicamos la palabra sobre los tres campos de las cuerdas vocales, agudo-medio-grave consiguiendo tres emisiones en la zona de murmullo.

##### b) Zona media

1er. ejercicio: *Toque glótico*: Pulsamos desde la glotis sobre las cuerdas vocales, sin intervención laríngea, y registramos una vibración que nos da la presencia total de nuestro paladar vibrando y vinculamos el toque glótico con nuestro diafragma en la primera apoyatura.\*

2do. ejercicio: Aplicamos el toque glótico a los tres campos de las cuerdas vocales agudo-medio-grave, vinculando los toques con la conciencia palatal que se detecta muy dental en el agudo, con gran vibración sobre el centro de lengua en el medio y muy laríngeo en el grave. Relacionado a su vez con el punto de Leonardo (agudo) y diafragma en apoyatura esternónica. Con centro vibrado en el medio y vibración que corre en los dos sentidos del cuerpo desde el centro diafragmático, y con costales Kundalini en el grave.

3er. ejercicio: En el centro de la vibración obtenida por el toque glótico ubicamos una vocal, que al emitirla, mantiene en el paladar la misma vibración que conseguimos a través del toque glótico.\*

4to. ejercicio: Colocamos la emisión de la vocal en cada uno de los campos de las cuerdas vocales con todos los elementos que descubrimos en el segundo y tercer ejercicio.\*

5to. ejercicio: Recorremos las cuerdas vocales desde el campo medio a la máxima posibilidad aguda y luego desde el campo medio hasta la máxima posibilidad grave, teniendo en cuenta el movimiento de la primera y sexta apoyatura diafragmática.

6to. ejercicio: Aplicamos la palabra comenzando en el campo medio y trabajando las dos aplicaciones posibles sobre el trabajo de cuerdas vocales: zona a zona y punto a punto.

c) Zona de la resonancia

1er. ejercicio: Pulsamos desde el diafragma sobre nuestras fosas nasales logrando pulsos espiratorios que sensibilizan el "centro externo" de nuestro paladar.

2do. ejercicio: Sobre el "centro externo" y siempre manejando nuestro diafragma, logramos una vibración que se ubica en el centro de nuestra caja craneana o indistintamente sobre nuestros pómulos o sobre las concavidades oculares o sobre la región frontal, de acuerdo a la estructura ósea del que está practicando; la vibración aparece siempre fuera de nuestro paladar y por encima del mismo. Esta vibración nunca se ubica sobre nuestras fosas nasales.

3er. ejercicio: En el centro de la vibración que se consigue en el segundo ejercicio, ubicamos una vocal que aparece sostenida por el mayor caudal sonoro correspondiente a quien está trabajando.

4to. ejercicio: Ubicamos las cinco vocales castellanas sobre el mayor caudal con estricto control diafragmático y sin preparación previa.

5to. ejercicio: Aplicamos la palabra primero en el campo medio, llevándola a la máxima posibilidad aguda y desde ésta a la máxima posibilidad grave sobre primera y sexta apoyatura.

Campo ↓ Zona →	agudo	medio	grave
de la resonancia	de la resonancia agudo	de la resonancia medio	de la resonancia grave
media	media agudo	media medio	media grave
de murmullo	de murmullo agudo	de murmullo medio	de murmullo grave



## PRESENTACION PERSONAL

### 1. Antecedentes

A comienzos de la década de los 70 cursé, junto con mis estudios de sociología, varios semestres de español en la Universidad de Francfort. Está demás decir que, como alumno aplicado de mi profesor español, nunca falté a un examen escrito. Por fortuna, en aquel momento y también después, pude pasar con frecuencia mis vacaciones en España, un ejercicio de idioma que luego, de regreso a casa, se complementó a través de intensos contactos con españoles. Desde 1977 estuve unos quince meses en Méjico por razones de trabajo, y desde fines de 1984 me encuentro en el Uruguay.

Ya hablaba en español fluido cuando fui a Méjico. Desde entonces, pero también ya anteriormente, un sinnúmero de personas, tanto españoles como latinoamericanos, han halagado en forma espontánea mi español. Acepté impasible estas amables opiniones, que en mi interior acompaño con la certeza melancólica de que lo aprendido como quinto idioma nunca será como el primero: el alemán. En otras palabras, que mi español, adquirido artificialmente como idioma extranjero, no puede ser de ninguna manera como el de un hispanoparlante. Es probable que yo conozca algunas de mis limitaciones al respecto (por ejemplo en cuanto a comprensión auditiva) mejor que los hispanoparlantes que me rodean, por lo menos, las percibo de otro modo.

No puedo decir con exactitud por qué empecé en aquel entonces a estudiar español, y tampoco por qué siempre quise continuar haciéndolo. En 1985, mi primer año en el Uruguay, tomé de nuevo clases regulares de español. En el segundo año, quise lo

<sup>1</sup> El ser humano sale del vientre de su madre y espira el aire de ella, inspira el suyo y llora... y deambula por el planeta hasta que expira. La vida animal transcurre entre dos espiraciones y en castellano la diferencia se establece por un fonema: Cuando inicia la vida sale del vientre de su madre y espira con s, cuando termina su vida expira con x. Dado que el trabajo tiende a seguir el proceso natural, se inicia con un suspiro y al aire que espiramos con esta preparación le llamamos "aire madre"

<sup>2</sup> Kundalini: Es un trabajo yoga que se cumple a través de la médula por toda la columna vertebral. En nuestro trabajo lo tomamos como una vibración radiada que se siente a lo largo de la estructura ósea de la columna vertebral.

que ya siete años antes, en Méjico, había buscado en vano: ayuda para el trabajo en mi acento. Este parece ser un objetivo bastante inusual.

Como es sabido, un acento consta de una mezcla de diminutas faltas de pronunciación, originadas en la lengua materna. Los lingüistas lo llaman "interferencias fonéticas" (no tomo en cuenta las otras interferencias). Supe también por una amiga española, donde residían algunos de mis principales problemas: Se trataba de las consonantes /r/, /rr/, /d/ y /t/.

Como es muy difícil adquirir conciencia de tal interferencia, quienes nos rodean deben decírnoslo. Se puede ilustrar dicha dificultad con un pequeño ejemplo. Algún tiempo después, le leí a un colega alemán que habla un español aceptable, un texto en español: una vez con una pronunciación falsa (o alemana) de la /d/ y la segunda vez, con la correcta. Como era de suponer, puesto que a mí no me va mucho mejor, él no oyó la diferencia, que sin embargo para los hispanoparlantes es grande y les llama la atención. A menudo, un acento es tan penetrante como pegajoso; la intensidad con que define a su portador, en general es comparable a la dificultad o imposibilidad del mismo para desprenderse de aquél. Sin embargo, en ese entonces, era casi imposible descubrir en mi castellano la procedencia alemana, así como imaginar detrás de él a un hispanoparlante. Pero, ¿para qué intentar lo casi inalcanzable? Al parecer, soy una de las pocas personas, tal vez incluso la única, a quien el acento realmente molesta (es muy probable que la mayoría lo encuentre por lo menos aceptable). En algunas personas, el acento, como la coloración de un dialecto, resulta incluso atractivo. ¿Qué me impulsa entonces? ¿Es el deseo de ser parte de ellos y no ser reconocido como extranjero? ¿Se manifiesta aquí el perfeccionamiento, el intento de alcanzar la "gestalt" o forma acabada? No obstante, tengo un motivo concreto: No me parece apropiado dictar cursos, entre otras cosas, sobre comunicación, es decir, sobre un buen empleo de la lengua, en un idioma hablado en forma incorrecta o errónea. Una inconsistencia, que reduce la posibilidad de comprensión y el éxito en el aprendizaje de quien participa en el curso.

## 2. Comienzos

Por fin mi búsqueda de ayuda tuvo éxito. A través de un hombre joven, que según sus propias declaraciones tenía relación con el teatro, obtuve el número de teléfono de un tal Roberto Fontana, actor y director. De inmediato, Berto y yo tuvimos una primera conversación en un café cercano a la Playa Honda. Yo le describí a grandes rasgos las dificultades que tenía con mi -evidente- acento en español. ¿Me podría ayudar? Comenzamos a trabajar en 1986.

Pero, ¿podría acaso la foniatría aplicada al teatro ayudar al extranjero en su problemática específica? Porque de acuerdo a mi propio diagnóstico de "accento", vi el peligro de no aprender lo que yo quería y en su lugar, aprender aquello que no quería. Y así como comenzamos, parecía estar alejándome de mis objetivos. Esa fue desde el comienzo una incongruencia, o empleando una metáfora: Yo quería hacerme tratar sólo por "la tos", sin embargo, Berto descubrió en mí algo así como "una pulmonía". Mi tos no era, como quien dice, de importancia terapéutica, pero sin duda, sí lo era la pulmonía. De tener éxito en la cura de ésta, desaparecería al mismo tiempo una buena parte de la tos. Pero, al comienzo, ¿cómo me hubiera gustado insistir en un simple y llano tratamiento de la tos!

Poco a poco fui tomando conciencia de que mi voz siempre había sido considerada monótona. La falta de color, cuerpo, expresividad y modulación era notoria. Poco antes de mi partida de Alemania, alguien me hizo una observación que me llenó de inseguridad, en mi voz había un dejo de abatimiento. De algo me acuerdo bien: Como estudiante y doctorando, siempre quise hablar como los libros teóricos de mi disciplina, la sociología, a la que dediqué una gran parte de mi tiempo: libros insensibles, a excepción de agresiones disimuladas, en apariencia neutrales, uniformes, perfectos aun a riesgo de resultar aburridos. Equiparé la corrección formal y el peso de la terminología empleada con la importancia del contenido, dándoles más valor que al énfasis, la empatía, comprensión y receptividad, a los que rechazaría como secundarios o insignificantes. Todo esto era parte de la pulmonía que diagnosticara Berto. Pero, ¿qué tenía que ver con mi acento?



¿Cómo podía dominarlo? Siempre que manifestaba estas dudas, Berto me demostraba de inmediato cómo, con ayuda de las técnicas mejoraba.

### 3. Desarrollo

Debido a mi condición especial de extranjero, no se me pudo incluir en ninguno de los cursos existentes, sino que tomé clases individuales una vez por semana.

Desde el principio me resultó claro que, aprendiera algo o no, evolucionara o no, todo dependía en esencia de mí. Por lo tanto, la clase siempre comenzaba con la pregunta de Berto: "¿Qué has hecho?" Cuán lejos lleguemos en algo, es una mezcla de talento y empeño, lo que también es válido en este campo. Berto percibía cuándo había hecho mis ejercicios y cuándo no. Siempre existió una clara relación entre mi enérgica dedicación y el reconocimiento de ella por parte de Berto, en especial cuando podía superar un obstáculo.

¿Cómo hacía mis ejercicios en casa? Rara vez permanecí inactivo entre dos clases: Por lo general dedicaba a los ejercicios unos 20 minutos diarios. En este tiempo, me permitía emitir unos sonidos extraños. Siempre tuve miedo de hacer el ridículo y que los vecinos participaran, acústicamente, de mis actividades. Una vez resonó alegre en nuestro pasillo: /a/-/e/-/i/-/o/-/u/: Las hijas de los vecinos cantaban, parodiándome, las vocales españolas. A menudo me consideraba tan molesto como un cantante de ópera, baterista o trompetista principiante que, sabido es, son difíciles de tolerar cuando se ponen a ensayar. También me pareció necesario contar con la comprensión de mi compañera. Una vez Berto me dio clase en la por fortuna poco concurrida Playa Honda. En mi balcón me hubiera resultado muy desagradable: Con cierto pánico, rechacé rotundamente esta sugerencia de Berto. Cuando la clase era en mi casa, siempre me sentía cohibido ante la muchacha. Los ejercicios de la zona de resonancia —que canillitas y feriantes al parecer descubren por cuenta propia— los hacía entonces en casa, cuando podía suponer que era el único en el edificio, o en un parque cercano. Aún hoy, la aparición de un cami-

nante o ciclista me deja de inmediato mudo. En hoteles de vacaciones tenía que recurrir a la máxima disciplina para mantener bajo el nivel de mis emisiones.

Con frecuencia empleaba los dos primeros versos del "Romance sonámbulo" de Federico García Lorca como material de ejercicio, tanto en casa como en clase. Ya me remordía la conciencia, por ser yo el culpable de que una vez más se maltratara al autor, pero, Berto me tranquilizaba: Federico no se habría disgustado u ofendido. Lo que antes, como alumno, había logrado con facilidad: Recitar de memoria un texto repetido u oído varias veces, hoy ya no lo podía hacer.

En este contexto quisiera relatar como vi a Berto en su rol de profesor. Es puntual y cumple lo que promete, lo que no es de ninguna manera típico en un latinoamericano. Es paciente y acepta las resistencias como lo que son: problemas de crecimiento y las acompaña hasta su superación. Asimismo es cuidadoso y solidario: Cuando el alumno perdió su capacidad de aprendizaje, sin vacilar primero lo ayuda a recuperarla y recién entonces retoma el tema previsto. Y ahí hay otro aspecto. Berto imita voces con la mayor precisión, en realidad parece poder producir cualquier voz o sonido en cualquier momento. Si la demostración personal de un docente resulta refrescante para el alumno, tanto más lo es cuando aquél es actor u hombre de teatro. En general era característico de la clase, que Berto quería avanzar, la mayoría de las veces más rápido que yo; en tanto yo, actuando de freno, procuraba permanecer en el punto hasta alcanzar una mejoría que me resultara evidente. Berto siempre tenía la posibilidad de aburrir.

### 4. Obstáculos

En las clases, al principio reaccionaba como suele ocurrirme en el consultorio del médico y del dentista: Comenzaba a transpirar y mi pulso se aceleraba. Por injustificados que sean, la inseguridad existencial y el miedo están ahí. Dicho sea de paso, mi dentista aquí ha admitido que cuando se hace atender por un colega, tiene los mismos síntomas de estrés que sus pacientes.

La respiración profunda y después la respiración costal me

causaron enormes problemas; para ser más preciso, sentir el diafragma, o sea, tomar conciencia del proceso de respiración en esta región. El factor distorsionante aquí son los abdominales. Sin la intervención ocasional de Berto, sin su control físico sobre mi diafragma, quizás habría fracasado ya en una primera etapa. Aparentemente, el diafragma tenía que ser activado o sensibilizado antes de que pudiera sentirlo. Cada vez me resultaba más obvio que, como la inspiración y espiración ocurren de forma espontánea e inevitable, debía seguir esta corriente para poder basar la emisión de los sonidos en la conciencia del movimiento diafragmático.

Una dificultad consiste en que por lo general carecemos de agudos y graves y tampoco podemos oír dónde comienzan y terminan los sonidos medios. Por lo tanto, primero debemos aprender los límites físicos entre estos tres campos sonoros. Lo que es agudo y grave es, al mismo tiempo, en parte subjetivo, relativo y está en evolución, porque en principio se trata de encontrar y crear estos sonidos, lo cual está limitado por las propias posibilidades psicofísicas. Lograr los graves y agudos es en verdad un proceso interminable, en el que el mismo Berto, después de decenios, sigue haciendo nuevas conquistas. Ya no sé durante cuántas semanas o meses lo he intentado, pero todo el trabajo para llegar al campo grave a través de la segunda apoyatura, resultó vano. Con ayuda de la sexta apoyatura aplicada, por fin fue posible; concretamente, en vez de concentrarme en el diafragma costal, leí los versos de Federico cada vez más grave, es decir, yendo hacia atrás.

En el segundo año se agregaron otros obstáculos. Por más que lo intentaba, al recitar por ejemplo un verso de dicho poema no podía mantener un determinado punto sonoro, cambiándolo involuntariamente y sin que lo notara. Es tan difícil como imprescindible tener conciencia en todo momento de la propia emisión de sonido, o sea, de aquello que hago o no hago. De la misma manera, después de muchos intentos, pude evitar subir el tono pasando a la zona de resonancia o, como Berto prefiere decir, ir hacia adelante, sustituyendo agudo-grave por adelante-atrás.

Consideré pocos ejercicios relativamente fáciles —como por ejemplo los destinados a la zona de resonancia— otros en cambio muy difíciles. Berto por lo general me cerraba el camino que suelo tomar para superar las dificultades: "No hagas fuerza" es la

frase que le he oído con más frecuencia. En su lugar aboga por la alternativa de abrirse, de sentirse hacia adentro. En estos dos años, he dudado muchas veces de mí mismo. Cada nuevo ejercicio trae consigo inseguridad; significa en cierto modo una crisis, ya que nada se logra de primera y ni siquiera después de mucho practicar. Esto moviliza mi autorechazo: Soy incapaz, soy tonto. Y a mi edad no se aprende con tanta rapidez; esa era mi cruz, a la vez realidad e idea fija. Con su generoso reconocimiento, Berto mantiene la autocrítica dentro de ciertos límites.

Pero nunca tuve la intención de abandonar el trabajo. De no avanzar en un camino, Berto encontraba otro que me posibilitara el éxito. Los propios cambios son a menudo graduales e imperceptibles. Uno cree no haber dado un paso y si lo ha hecho, y viceversa. El trabajo es como un tanteo lento en la oscuridad, y cuando llegaba a la luz, a menudo no sabía cómo había ocurrido.

## 5. Logros

La consecuencia fue una gran seguridad: Si me concentro en ello, pronuncio las consonantes castellanas /r/, /rr/ y /d/, /t/ con absoluta corrección. Logro producir perfectamente estos sonidos porque ahora sé ubicarlos físicamente y también cómo lograrlos. Puede ocurrir, que erre el objetivo, si no fijo especial atención en ello. Entonces el contenido me distrae, por lo que no me queda más concentración o conciencia para la pronunciación. A veces hasta pronuncio en alemán una /d/ o /t/ castellanizada, cosa que nadie percibe; sólo lo contrario llamaría la atención. También tengo una noción más clara de las otras consonantes, ahora pulidas. Berto aceptó que no adoptara el yeísmo rioplatense. Además, tengo presente con qué intensidad se deben decir la mayoría de las cosas en castellano desde el campo medio, y cómo se siente cuando lo hago. A decir verdad, como profesor de grupos que por lo general no son muy grandes, también tiendo a hablar bajo, en vez de hacer sonar plenamente el campo medio. Estoy tentado a especular, si sólo se trata de una característica personal, de una particularidad cultural, o tal vez de ambas. Ya que en ambientes públicos, los pueblos anglosajones y germanos hablan más



bajo que los latinos; esta moderación también podría limitar la despreocupada intensidad en castellano de un europeo del norte. Sea como sea, para evitar dicha particularidad, a menudo me preparo fonéticamente para una clase, repitiendo antes de su inicio el ejercicio dos de la zona media. Dicho sea de paso, con esto estoy siguiendo el ejemplo de Berto. Cuando doy clases en grupos grandes y quiero conseguir que me atiendan, o cuando hablando por teléfono, mi interlocutor me oye tan poco como yo a él, recorro sin vacilar a la zona de resonancia. Esta posibilidad aumenta, como resulta evidente, mi libertad de acción. Como quien susurra a su pareja, puedo imponerme en un grupo grande sin ejercer poder: Así describe Berto la situación de la legítima influencia fonética.

Como alemán, asisto a un curso de foniatría que, ante todo, se basa en las vocales castellanicas; éstas apenas son similares a las alemanas, diferenciándose de esta manera las ubicaciones palatales en ambos idiomas. Como si el haber elevado el nivel de mi articulación en castellano no hubiera sido un resultado lo suficientemente bueno, al mismo tiempo mejoró mi pronunciación en alemán y en inglés. Se produce una transferencia. Al término de una conversación con algunos compatriotas, estos manifestaron su opinión espontánea acerca de mi voz. Según ellos, tengo una voz cálida o metálica y debería buscarme un empleo en la radiodifusión alemana.

¿Cómo se llegó a esta transferencia? ¿Cómo es posible esto habiendo tanta diferencia entre las vocales y consonantes en alemán y español? La pronunciación del alemán se basa en los mismos procesos de respiración y variación de las zonas y los campos sonoros. O con las palabras de Berto, la concientización del diafragma, del paladar y de las cuerdas vocales, que se activan en un idioma, libera los mismos elementos en otro.

En general, me siento más a gusto con lo que digo, mi auto-satisfacción está fortalecida. Ahora, mucho más que antes, me gusta escuchar mi voz, aunque sea en una grabación. En un video hice de locutor. A menudo, al oírme hablar, me doy cuenta enseguida de cómo me siento —cuando no tengo voz, o logro, en momentos de alicción, los sonidos físicos más magníficos. A veces, lo que comienzo a decir me parece dicho con tanta vehemen-

cia, que me controlo —cuando la intensidad del sonido aumenta a consecuencia de un ferviente deseo, una cierta decepción e impaciencia.

Mi capacidad perceptiva para las voces y la calidad de la voz de otros también aumentó. Se me abrió un campo que hasta ahora me era desconocido, en la relación con los demás puedo descubrir una nueva y placentera faceta. Así comprendí lo que significa "sintonizar la misma onda" cuando se está junto a alguien. En tal caso experimento una sensación de armonía, ya sea como causa o como consecuencia de la vibración en común. Dicho de otro modo, el nexo surge de la voz, la comunicación adquiere un substrato físico.

¿He vencido entonces mi acento? Es evidente que en parte lo he logrado. Confieso que todavía me gustaría llenar el vacío que queda, a pesar de la advertencia de que es imposible. No obstante, el interés por ello ha disminuido.

## 6. Perspectiva

Una vez Berto se refirió a mi presencia aquí asociándola a la estadía de Herrigel en el Japón. Puede ser que existan algunos paralelos, aunque por lo demás, claro está, no puedo compararme con mi compatriota. El irse por muchos años a un país remoto para trabajar allí en instituciones nacionales tiene algo de aventura. Mucho más lo es cuando, en el propio país, uno se embarca en un proceso de autoanálisis, en principio por completo desconocido. Y Herrigel no sólo transmitió algo de su cultura, al trabajar como docente, sino que también recibió elementos esenciales de la cultura extranjera, acercándose a sí mismo y al mundo, lo que en su caso fue un proceso de gran trascendencia. Esta es la posibilidad del que trabaja largo tiempo en el extranjero: Quien no se mantiene artificialmente apartado puede transformarse. En ese caso, no se es sólo conquistador sino también conquistado. Incluso es posible que a veces uno reciba más de lo que da. De todos modos Herrigel no menciona en absoluto su legado específico al Japón, tanto como yo no lo hago aquí respecto al mío.

A pesar de que en el momento de pisar por primera vez suelo



uruguayo tuve la sensación de algo conocido y familiar, fue difícil adaptarme psíquicamente al país. Al principio, no había ningún tipo de obstáculo a la vista. Pero, algunas cosas se desarrollaron de otro modo. Durante mucho tiempo me he preguntado qué llevaré del Uruguay en mi interior cuando me vaya, pues temía partir con indiferencia o incluso con sentimientos negativos. Hoy, estoy seguro de que esto no sucederá: Parte de "mi" Uruguay será todo aquello que le debo a Berto. La clave está en permanecer en el camino. La liberación del mundo sonoro, el lograr la capacidad total de articulación no es una cuestión de años sino de decenios. Quizás lo más importante: En el transcurso de dos años, el proceso de aprendizaje estimuló de manera ejemplar mi propia percepción, definición y transformación. El camino pasó por la intencionalidad (voluntad), práctica (ejercicio) y perseverancia (paciencia). En el fondo, ¿no se podrían emplear de este modo muchas otras posibilidades de crecimiento personal?

- IV -

## EL OIDO AMOROSO

### 1. ¿Orígenes de la emisión?

F: Me hablaste del oído amoroso, y como me pareció un término significativo me gustaría que lo definieras.

B: Antes se creía que el primer sentido que se despertaba en el ser humano era la vista, desde hace bastante tiempo se sabe que no es la vista, sino el oído; el feto, luego de tomar forma dentro del cuerpo de la madre, oye, y la última tendencia en el cuidado de la embarazada es vigilar el ruido circundante en los últimos meses del proceso de gestación. Se define entonces un oído llamado amoroso, porque el ser humano empieza a captar los sonidos desde el vientre de su madre.

Al nacer, se pliega al sonido que va a ser el suyo a través de la persona que más está a su lado: padre, madre, abuela, tío, vecina o quien lo cuida. De esta forma elige el sonido vinculado al mayor caudal de cariño recibido, al arrulló mejor cantado, a la voz más necesaria. También así surge su voz. Por eso hay familias cuyos integrantes de ambos sexos hablan con la misma característica emitiva y cuando descubres que dentro del grupo familiar la persona predominante por afecto o dedicación habla de esa manera sabes de dónde proviene el oído amoroso. Es el oído que por amor un ser humano va registrando como algo suyo desde el comienzo de su existencia, el que le descubre el lenguaje de su entorno y le da una tendencia a imitar. El oído amoroso se despierta en el ser humano como solidaridad hacia el afecto recibido.

Al mismo tiempo, existe el rechazo que se manifiesta por ese oído, si el ser humano tiene a su alrededor un sonido desagradable.

Mi primer ejemplo puede ser el de *Norberto*, un chico espléndido de unos 14 años, el mayor de los tres hijos de un matrimonio amigo. El padre tiene una voz muy estridente y desagradable, la madre una voz ahogada y anodina. Desde el principio Norberto habló de manera firme, sólida y alejada del mundo sonoro que lo rodeaba, pero inadecuada para un niño. Aunque la relación con los padres fue siempre óptima, Norberto no tomó la característica emitiva de ellos. Cuando era pequeño, la pareja tuvo un problema que casi los lleva a la separación, el niño rechazó el sonido de aquellos que le estaban causando dolor y asumió una emisión opuesta para expresar su desacuerdo.

El segundo ejemplo, *Juan*, un muchacho que vino a integrarse a nuestro teatro. Era un chico alto, de unos 18 o 19 años, una presencia muy agradable y silenciosa. Yo no me di cuenta de ese silencio hasta que un día, quien lo había traído al grupo, uno de sus amigos y alumno mío me dijo: "Mirá, Berto, por favor, tratá de oírlo, porque es un espanto cómo habla." Hablaba con voz chillona como lo que nosotros llamamos una "mascarita"; la que se usa en carnaval, cuando alguien se disfraza y trata de sacar un sonido distinto para que no le reconozcan. No era una voz afeminada, pero es fácil imaginar las consecuencias que ese sonido podía provocar en el trabajo y en su relación con el sexo femenino. Cuando lo oí me dio profunda pena. Traté de hacer algo, pero no sabía qué. En realidad, estaba en un dilema, porque primero pensé que no se había producido en su sonido el cambio natural que se da entre la pubertad y la adolescencia. A través de unos ejercicios me di cuenta de que hablaba perfecto. "Pero, qué cosa más rara, hablás muy bien." El dijo, volviendo a su voz anterior: "Yo a veces hablo de otra manera, pero no sé, me parece horrible y prefiero seguir hablando así." Su percepción auditiva estaba totalmente alterada y fue la pista que me dio luz para llegar al oído amoroso. Le dije: "Por favor, no vuelvas a hablar como antes. Debes hablar como te parece que no tenés que hablar, porque esa es tu voz, la otra la inventaste y es muy desagradable, no tiene nada que ver ni contigo ni con el sonido que te corresponde." "Ah, ¿le parece? ¿Entonces tengo que hablar así? ¡Qué raro me siento! Pero, bueno, si Ud. me lo dice, voy a hablar así." Eso me debe haber llevado media hora. Los demás alumnos me dijeron: "Pero, vos

sos un brujo. Le cambiaste la voz en media hora." Yo en realidad no cambié nada, simplemente este muchacho vivía un problema que más tarde pude detectar.

Esa noche Juan olvidó la llave de su casa y tuvo que golpear a la puerta. Su madre preguntó: "¿Quién es? A lo que él respondió: "Soy Juan." La madre no quería abrir. "Abrime, soy Juan." Al abrir, la madre se sorprendió, ya que lo que escuchó no correspondía en absoluto al sonido que ella conocía como el de su hijo desde hacía 19 años.

Al día siguiente vino ella con su marido a agradecerme, porque hasta entonces habían gastado muchísimo dinero en distintos tratamientos sin ningún resultado positivo. Ella era muy delicada de aspecto y lenguaje, su marido, poderoso económicamente, no hablaba. Pero, cuando abrió la boca, resultó ser la evidente causa del problema: "Sí, mire, yo le dije a mi mujer, estamos gastando plata en este idiota..." Y siguió poniendo en evidencia su inconsciente responsabilidad con un sonido ronco y desarmado del que su hijo se alejó hasta llegar al otro extremo. Esa fue una peripecia extraña que me hizo pensar mucho. Empecé a investigar con respecto a todo lo que significaba ese fenómeno, a oír gente que habla de una forma especial y encontré muchísimos casos repetidos.

F: ¿Qué había pasado concretamente en su vida para que Juan llegara a la voz que tenía?

B: Hablé con él y descubrí a través de sus palabras un rechazo brutal al padre a todo nivel. Quizás con ese sonido se vengaba en forma inconsciente de su progenitor.

El tercer caso interesante es el de *Pedro*, un profesional universitario de 28 a 30 años, hijo único, que vivió siempre con sus padres ocultando su condición homosexual. Pedro tenía una voz rígida, pero no afeminada. El padre, un financiero de unos 50 años en ese período se enamoró de otra mujer y abandonó a su esposa, lo que enfureció al hijo. Pedro había tenido una relación muy apegada a la madre; con el padre había sido afectuoso y distante; su furia ante la resolución paterna lo llevó a decirle: "Bueno, ¿sabés una cosa? Yo soy homosexual y toda mi vida frené lo que tiene que ver con mi naturaleza por respeto a la casa que me diste; y vos ahora te vas con una mujer y nos abandonás a mamá



y a mí." Por supuesto fue a pelearse con el padre, pero en medio de la furiosa confesión se dio cuenta de que el padre lloraba desconsolado: "¿Por qué no me lo dijiste? ¡Lo que habrás sufrido! ¡Qué horrible! ¿Cómo pensaste que yo no te iba a entender?" Ante ese vuelco de inesperada temura, Pedro quedó conmovido y desconcertado... y desde entonces se convirtió en el más formidable amigo de su padre. A partir de ese momento le cambió el sonido. En nuestras charlas me dijo que antes no encontraba su sonido, y se quedaba a veces sin voz, pero ahora ya no hablaba igual. La tranquilidad de haber rescatado el afecto de quien estaba seguro más lo iba a censurar, le había cambiado la emisión.

Te doy estos tres ejemplos: Norberto, Juan y Pedro, porque son muy típicos. Por una incidencia familiar, hombres y mujeres de una misma familia usan desde la infancia hasta la vejez el mismo tipo de emisión. Nadie usa la voz que le corresponde. Norberto por un rechazo al sonido de los padres con quienes se lleva muy bien, que lo adoran y a los que él adora. Juan por un repudio total al padre y Pedro por no conocer al suyo. Por supuesto que como no hay dos seres humanos ni iguales, ni siquiera parecidos, las causas y efectos son innumerables.

F: En los tres casos se trata de hombres, no de mujeres.

B: Los casos más singulares se dieron con hombres, en las mujeres aparece en general el problema del sonido añinado o estridente que sin duda también se ocasiona por causas similares.

F: Tu describes la voz que se desarrolla como producto de la identificación con quien predomina en la familia. ¿Es ésta la idea?

B: Creo que sí, pero el que predomina amorosamente, no como tirano; una actitud despótica genera lo opuesto en el hombre y en la mujer. Es posible que de los tres casos mencionados el menos claro sea el de Norberto, donde el afecto se ubica en primerísimo plano. Si el niño sin embargo elige otro sonido por algo lo hace. Eso demuestra que la relatividad funciona hasta en el oído amoroso.

F: Los dos mecanismos considerados hasta ahora son la identificación y el rechazo, el modelo va a ser repetido o evitado. Parecería que se puede pronosticar, a dónde irá la voz en el segundo caso.

B: Lo relativo sigue predominando y lo noté en hijos de pa-

dres divorciados. Tomemos el ejemplo de un matrimonio con dos hijos, *Inés* y *Jesús*, la chica mayor que el chico. El padre abandonó a la familia cuando el niño tendría cuatro o cinco años y la niña unos ocho. Se fue a Europa y tardó como diez años en volver a verlos; entonces los mandó a buscar. Jesús había hablado todo ese tiempo de una manera indefinida, pero al volver a ver a su padre, comenzó a hablar como él, o con un sonido bastante similar. En cambio, Inés lo detestó y no fue a verlo; ella de ninguna manera hablaba como el padre, ni tampoco como la madre. Lo que cuento sucedió hace 15 años, con el tiempo Inés comenzó a cartearse con el padre, que nunca más vino a Montevideo. Inclusive creo que lo fue a ver, porque él quería conocer a sus nietos.

¿Cómo explicar qué impulsó a uno a aceptar la situación y a la otra a rechazarla? ¿Cómo se puede predecir esto?

F: Si consideramos una familia en la que el padre es un ogro y la madre la figura amorosa, el hijo varón tendría que asumir más bien la voz de ella.

B: Sí, parece que es así, porque los chicos que crecen entre mujeres, o con una madre viuda, o aún viviendo con ambos padres, adoran aquella a cuya luz y calor se crían, suelen tener voces afeminadas o feminoides. Pero esto no ocurre en todos los casos, porque conozco muchachos criados así que hablan con sus propias voces. Eso se debe a que todos los seres humanos somos distintos, con diferentes sensibilidades y reacciones.

Otro ejemplo es *Rita*, hija de personas adineradas, muy bella y mimosa, a la que sus padres venían a buscar, llevaban, traían, compraban vestidos de todo tipo y sobreprotegían, a pesar de sus 18 a 20 años. Rita trataba de evitar todo eso, pero evidentemente no quería chocar con el ambiente. No le habían permitido crecer, destrozándola con los diminutivos más imbéciles: "angelito", "florcita", "mi princesita", y Rita incorporó el sonido de esta forma lamentable. Fue muy importante que ella a esa altura de su vida quisiera cambiar su modalidad, porque se daba cuenta de que su sonido no tenía nada que ver con su persona. Trabajó mucho y finalmente lo logró.

Este fenómeno es más frecuente en las niñas. Tuve tres o cuatro casos, puede ser que el de Rita sea el más marcado. Otras te-



nían unas voces estridentes o vozarrones brutales. Cuando empezaron a tomar conciencia de las cuerdas vocales esas voces estridentes se transformaron consiguiendo agudos bellísimos y las de vozarrones destemplados lograron calideces más adecuadas.

F: Esa política familiar reduce la personalidad, quitando independencia...

B: El caso de Rita es el de la sobreprotección. El otro extremo lo constituyen las criaturas abandonadas que viven peripecias donde el sonido pasa a ser secundario y hablan como pueden. Sin embargo los sonidos suelen ser más centrados. Es muy complejo y resulta imposible generalizar. Se puede detectar que una niña que se cría con el abuelo y pasa todo el tiempo a su lado, empieza a caminar moviéndose como él, y hasta le copia el tranquito; después el cuerpo lo elimina, ya que nadie sigue caminando como el propio abuelo, con el mismo traqueteo. Todo eso significa una especie de simbiosis que se produce en el ser humano, no solamente a través del oído, sino también por medio del físico.

Lo que queda claro es el papel de una figura que predomina y que no importa que sea padre, madre, tío o abuelo, siempre que conviva con el niño; no sé si eso puede pasar con alguien que venga a la casa de vez en cuando, ocurre más bien con quien cuida al niño permanentemente. Mi sobrina y su marido trabajan ambos. Cuando nació la hija menor, *Patricia*, se la dejaron a los tres meses a una señora vecina, porque la madre tuvo que volver a trabajar. Cuando Patricia empezó a hablar, mi sobrina me dijo: "¿Viste tío cómo habla?" "Sí, ¡qué raro!" Ni mi sobrina ni su marido hablan así. "¿Tendrá algo en las cuerdas vocales?" me preguntó. "Es muy difícil de detectar, pero no creo que se pueda diagnosticar desde ya, porque es muy pequeña." En aquel entonces Patricia tenía dos o tres años. Un día voy a la casa de mi sobrina y no estaba. Toco el timbre de la vecina, sale la señora que cuidaba a Patricia y descubrí que hablaba igual que ella. Cuando se lo dije a la madre y se dio cuenta, la envió de inmediato a un jardín de infantes, alejándola de la señora y haciéndole pronunciar las palabras de nuevo. Enseguida Patricia empezó a hablar bien, y sigue haciéndolo. Este es otro caso claro que pude confirmar dentro de mi familia.

El año pasado vino otro chico a un grupo mío, recomendado

por un amigo que me dijo: "Habla con una voz muy estridente." Empezó a trabajar en un grupo integrado por algunos docentes y locutores. José era con sus 18 años el menor, estudiaba en la Universidad. Empezó a trabajar y sacaba unos sonidos de maravilla. Era muy simpático y enseguida sentí que se ganaba a todo el grupo. Las chicas le dijeron: "¡Qué voz más linda! No hables más de la otra manera." El dijo: "Pero, es feo hablar así." Le respondí: "No, ¿cómo que es feo?" Las chicas agregaron: "¡Es divino, no seas bobo, habla así que sos tan buen mozo!" En el trabajo grupal José ya no hablaba tan mal, pero tampoco lograba lo que conseguía en los ejercicios y me explicó: "Tengo la sensación de que hablo con una voz de tumba y a mí no me gusta." "Pero esa es la voz que te corresponde."

Tenía un oído fabuloso. Una vez le pregunté: "¿A quién atribuis ese sonido? ¿Quién habla así en tu casa?" "No, en mi casa nadie habla así. ¿Sabés qué pasa? Yo me crié en el campo y cuando era chico me acuerdo que me gustaba hablar con los animales y siempre lo hacía con las gallinas y los conejos que eran mis amigos." El se sentía bien hablando con ellos, no sé cómo les hablaría, pero fue desarrollando su lenguaje seleccionando el sonido amorosamente, fuera del vientre de su madre. Ese fue un caso raro, por ser el único que, como San Francisco de Asís, hablaba con los animales, alterando sus sonidos más allá de lo que desde el punto de vista físico puede pasar. Los cambios en la pubertad se dieron; que los tuvo resulta claro, porque tenía un sonido redondo, pleno, con una gran posibilidad de flexibilidades. José llegó a decir el texto perfectamente en agudo, medio y grave, y el grupo no se resignaba a que él no tomara conciencia porque su trabajo era muy bueno. Pero, de alguna manera no lo incorporó.

## 2. Afasia = tartamudez

F: ¿Podríamos pasar ahora al tema de la tartamudez?, pues también ahí aplicaste tus técnicas.

B: Respecto a la tartamudez no hay nada establecido. Gente muy importante, famosa e inteligente ha sido terriblemente tartamuda y no pudo superar su problema. Hice mi primera experiencia

con un matrimonio amigo, tenía tres hijos, de los cuales el menor era tartamudo. Mis amigos me dijeron: "Fuimos por todos lados, está cada vez peor." "Pero, miren que mi trabajo no tiene nada que ver con esos aspectos." "¡Probá igual, a ver qué pasa!" Tanto insistieron que al final acepté a Paco, un chico de unos 14 años, regordete y bajito.

Al principio no sabía cómo tratarlo. Pensé que la metodología de hacerle reconocer el diafragma, las apoyaturas y el paladar lo podrían ayudar, así que el método sería el mismo. Pero lo quise ver y oír qué tipo de sonido utilizaba. Un día nos encontramos en la playa, ahí hallé a Paco todo encogido. El padre sin ser gordo es algo pesado para moverse, con movimientos bastante rígidos. Paco lo imitaba totalmente, y por eso estaba encorvado, su físico estaba metido en sí mismo como una G. Lo primero que hice fue mandarlo a hacer yoga. El yoga lo atrapó de inmediato y también tomó el trabajo del sonido con fervor y gran entusiasmo, por lo que empezó a salir adelante. A partir de ahí comenzó a caminar erguido, y su cuerpo ya no tenía nada que ver con el físico torpón del principio. Entonces Paco fue desarrollando la palabra con elementos que tomaba de nuestro trabajo. En las clases llegó a hablar sin tartamudear. Era un gran esfuerzo, pero iba dominando su problema con cada logro. Además, le hice llevar un diario, para que él mismo juzgara como había hablado. Era muy interesante observar las consecuencias que él sacaba de su trabajo; cómo dominaba su tartamudez y cuáles eran los momentos cuando no podía hacerlo. Pues hubo etapas en que de repente empezó a retroceder, se ponía nervioso, pero no era la misma tartamudez. Yo ya le había dicho que en este proceso se avanza y se retrocede, pero nunca se vuelve al punto de partida; y que cuando llegara al punto que le corresponde iba a equilibrar su forma de hablar. La familia se trasladó al norte del continente. Desde allí él me escribía, diciendo que cada vez estaba mejor, que seguía trabajando diariamente. Esto ocurrió hace tiempo, unos 10 o 15 años, y él me ha escrito durante todo ese tiempo, porque si bien los padres volvieron al Uruguay, él se quedó allá y se casó. Paco es inteligentísimo, brillante, en estos momentos es profesor. En los últimos tiempos firma "tu ex-tartamudo", dice: "Aunque vuelvo a la tartamudez, la estoy venciendo cada vez más." Esto quiere decir que él si-

que trabajando, me cuenta que pasa largo tiempo sin tartamudear, luego vuelve a recaer, pero cada vez en periodos más alejados, así que yo espero que algún día la tartamudez quede completamente de lado.

F: Tú no has dicho nada sobre la constelación familiar de Paco. ¿Cuál es tu idea de eso?

B: Evidentemente en el físico había algo del padre que pesaba mucho. Además, hubo algunos elementos que incidieron para asustarlo. Era el momento de los militares y de los tupamaros, una confusión tremenda. La familia estaba permanentemente militando. Los padres, gente muy inteligente, planteaban ponencias trascendentes que después sufrieron resquebrajamiento fuertes. También los dos hermanos mayores participaban en la militancia política. Si bien Paco estaba muy complicado en todo eso, al parecer no entendía mucho, los otros lo llevaban. No sé hasta qué punto se sentía auténtico plegándose, o no tenía más remedio que hacerlo. Ignoro si lo puedo atribuir a eso, pero sentí un elemento de imposición inconsciente en Paco. Todo eso pudo pesar en él en muchos niveles.

Fueron varios los casos que traté. A mí me pesaba bastante atenderlos y me sentía incómodo cuando venían a pedirme, amigos o alguien que había escuchado "Mirá cómo mejoró fulano." Muchas veces no tuve más remedio que decir que sí, ya que no quería limitar las posibilidades de mejoría de esas alteraciones. Yo no soy apto para eso y sufro mucho porque me conmuevo con el tartamudo.

Uno de los casos que he tenido es el de *Domingo*, un muchacho que evidentemente se resistía a no ser tartamudo. Su tartamudez creaba una dependencia de toda la familia, que en el fondo a él le gustaba; siendo tartamudo se hacía notar. Conmigo llegó a hablar perfecto, pero no trabajaba, no hacía nada por superarse, simplemente venía a las clases, por eso a cierta altura le dije: "Bueno, para seguir trabajando debes hacer algo. Cuando domines esos materiales que te di seguiremos trabajando, si querés." Al año volvió a repasar el trabajo conmigo. Si alguien quiere dejar de ser tartamudo, se dedica a eso, encontrando una posibilidad de salir de su tartamudez. Pero, Domingo no lo hacía, es por eso que volví a interrumpir las clases. Con el tiempo habla bastante



mejor, pero no superó totalmente el problema.

Después sucedió que otro amigo me llamó por teléfono recomendándome al hijo de un matrimonio conocido. Vino el padre a hablar conmigo y me planteó el problema de Ricardo, de unos 20 años, estudiante universitario, tartamudo. Le pregunté determinadas cosas sobre el grupo familiar y su funcionamiento. Primero se quedó algo extrañado de que le hiciera preguntas sobre lo que él consideraba intimidades, pero le dije que no tenía más remedio que conocer la situación de Ricardo, además insistí porque él dio la impresión de no querer tocar el punto. Finalmente dijo: "No, no, bueno, mire, la verdad, yo en mi casa con mi mujer tengo una relación extraña. Hace tiempo que estamos separados, vivimos en cuartos distintos. Mantenemos el matrimonio por nuestros hijos." También me contó que había habido un accidente en la familia, Ricardo era el segundo de cuatro hijos: tres muchachos y una chica. El mayor, que tenía unos dos años más que Ricardo, había muerto asfixiado por arena que se le cayó encima. La muerte de un hermano puede significar un gran choque para un adolescente. El padre agregó que Ricardo tartamudeaba desde antes y que por favor lo tratara.

Vino, era muy inteligente, empezamos a trabajar. Le hice llevar un diario. Mostró una gran adhesión al trabajo, no faltaba a una clase, no llegaba nunca tarde. Ricardo trabajaba, pero no lo ponía en práctica.

F: ¿No logró realizar los ejercicios?

B: Llegó a realizarlos perfectamente, pero no los aplicaba. Odiaba al padre en una forma indescriptible. Ricardo no quería dejar de ser tartamudo, no para hacerse notar, sino por venganza. Se lo dije en cierto momento: "Mirá, para mí es esto, no querés dejar de ser tartamudo y por eso estás en este brete." "Bueno, es posible, no sé." "Aquí quiero plantearte directamente que tenés material para trabajar; trabajálo, lleválo adelante, ponélo en práctica y con el tiempo nos seguiremos viendo cuando tú resuelvas. Es inútil seguir trabajando contra esa resistencia, porque la base para dejar de ser tartamudo es querer dejar de serlo." Se lo dije también al padre, quien me respondió: "Pero, ¿cómo me dice eso? ¿Cómo no va a querer dejar de ser tartamudo?" Con el antecedente de Domingo, yo puse las barbas en remojo; el padre vino des-

pués a mi casa y me dijo: "Ahora después de cinco meses me doy cuenta, todavía no lo puedo creer, Ud. no sabe lo mal que me llevo con mis hijos." Con Ricardo tenía una relación horrible, y más con los otros dos, uno era drogadicto y la otra una prostituta vocacional. Un hombre con una fábrica y un gran poderío económico, que evidentemente tenía problemas infernales con su familia. Esa conflictividad llevaba a los hijos, muchachos grandes, a vengarse de él. Esa es otra experiencia que muestra la resistencia a mejorar o a integrar la palabra en el encuentro consigo mismo. Ricardo no había hecho conciencia de lo que significa la palabra más allá del arma que le servía para vengarse de su padre.

Después tuve un caso realmente fantástico; unos amigos míos que hacía tiempo no veía me llamaron por teléfono para que atendiera a su hijo. Patricio tartamudeaba siempre, pero peor aún por teléfono y cuando trataba de conquistar a una chica. Empezó a trabajar ¡y cómo lo hacía! Evidentemente estaba todo el día pendiente de eso. Al año había superado gran parte del problema. El porcentaje diario de tartamudez era ínfimo. Hizo todo el curso individualmente, y me pidió para repetirlo con un grupo, y en un año y medio borró totalmente la tartamudez. Lo vi hace poco hablando sin tartamudear y le dije: "¿Cómo va el diafragma?" "Bárbaro, ya me funciona solo. El doble movimiento del diafragma liquidó mi tartamudez." El caso más claro de evolución a través del reconocimiento del físico y de las enormes ganas de no ser tartamudo.

La alteración de la palabra empieza a rodear al individuo de una atención especial por parte del grupo familiar, y es una forma de atractivo inconsciente. La consecuencia que saco de mi trabajo es que cada uno de los problemas de tartamudez tiene centros distintos. Algunos pueden ser físicos. Lo corporal está involucrado a todo lo que tiene que ver con la reacción psíquica del individuo, sus miedos y resistencias. Los mando a hacer yoga enseguida, para que tomen conciencia corporal. El único con un físico raro era Patricio y Domingo tenía un cuerpo muy torpe; pero todos los demás muchachos estaban muy bien físicamente. Son casos muy distintos, nunca con cuadros similares.

También está ahí ese famoso plano definido como inconsciente, al que se suman una cantidad de instancias o capas del pensa-



miento que van más allá de la conciencia. Nos manejamos con muy pocos materiales; hay todavía demasiados elementos que el ser humano desconoce de sí mismo y en consecuencia no tenemos la menor idea de lo que significan. La tartamudez puede también pasar quién sabe por qué caminos, pues lo único que queda claro es la peripecia inmediata.

F: Si trataras de resumir de una manera parecida a la que empleaste para el oído amoroso, ¿dirías que esos casos de tartamudez se refieren más bien a sentimientos negativos, a traumas familiares?

B: Supongo que en la mayoría de los casos, sí. Pero siempre aparece el ejemplo que te liquida la generalización. El hijo de un matrimonio amigo, una pareja que se adora y hace muchos años están casados puede servir de excepción. No creo que este muchacho haya tenido problemas en su hogar. *Gabriel* lleva una vida muy solidaria con los padres, tampoco me dio la impresión de que tuviera conflictos con sus hermanos. *Gabriel* es alegre, muy vital, sensible y se interesa por todo. Al mismo tiempo es un chico como tantos otros, sin un intelecto muy desarrollado. En esos casos, vaya uno a saber en qué rincón podía haber un problema en el grupo familiar; por lo menos en el caso de *Paco* creo haberlo intuido y el de *Ricardo* es muy notorio.

F: Tu contribución puede despertar muchas reflexiones del tipo ¿qué ha pasado conmigo?, ¿con quién me identifiqué en mi familia?, ¿cómo surgió la voz que tengo?. ¿qué tienen que ver la pubertad o los conflictos familiares con mi voz? Parece ser que el muchacho al buscar independencia en la adolescencia, entrará en alguna forma de diferencia especialmente con el padre, se piensa que los conflictos de esa época se resuelven más o menos satisfactoriamente, pero cuando fracasa la solución, quedan dificultades psíquicas.

B: El famoso asunto edípico del hijo enamorado de la madre o la hija enamorada del padre podrá ser aceptado o rechazado, pero es una teoría atendible. Los problemas a esos niveles sensoriales no se pueden generalizar, ya que cuando ninguno de los hijos quiere a ninguno de los padres, ¿qué ocurre? Yo lo acepto como una posibilidad de considerar determinadas situaciones, pero a lo largo de mi vida he registrado tantos casos de divorcio de matrimo-

nios con hijos, en los que estos tienen reacciones tan diferentes e incluso dentro de una misma familia: Un hijo acepta la situación, el otro no. Son elementos que te sirven quizás para apoyar, atender, ayudar a descubrir, pero no por caminos que se den como certeza. Este es el famoso dilema de las escuelas freudianas, en desacuerdo las unas con las otras. No es posible dar reglas para cosas tan misteriosas, tan sutiles, para las que al parecer no puede haber reglas de ningún tipo.