

IMPOSTACIÓN

Teoría

La corriente de aire resultante de la espiración controlada constituye una columna constante y regular, que será convertida en sonido por la acción de las cuerdas vocales inferiores; ese sonido será modificado y ampliado por el aparato resonador, como arriba quedó explicado. La correcta puesta en vibración de la columna de aire para producir el sonido es el objeto de la impostación de la voz.

Entendemos por IMPOSTACIÓN el aprovechamiento pleno de la espiración para la producción del sonido con el máximo rendimiento y el mínimo esfuerzo posibles para cada garganta. Para que esto se logre, el aparato fonador y el aparato resonador deben trabajar en forma natural y a su máxima capacidad. Es necesario que el aire expulsado por la espiración sea totalmente puesto en vibración por la acción de las cuerdas vocales inferiores; que éstas, a su vez, vibren libremente bajo la doble influencia del aire que las agita y de sus propios músculos tensores, que regulan sus movimientos en cuanto a frecuencia y amplitud; y que el aire, ya vibrante, alcance y aproveche con toda eficiencia los órganos del aparato resonador, dis-

puestos de modo que influyan convenientemente en esa vibración.¹

Desgraciadamente, sucede con la impostación lo mismo que con la respiración: hábitos defectuosos adquiridos hacen que se pierda el funcionamiento natural de los órganos, y que se pongan obstáculos más o menos conscientes a la capacidad fonadora en sus diversas etapas.

Una buena impostación supone cuatro condiciones, a saber:

Para que los músculos tiro-aritenoideos que constituyen el núcleo de las cuerdas vocales inferiores y regulan su tensión y tamaño vibrante puedan funcionar cómoda y eficientemente, es necesario:

1.—Que la columna de aire pase fácilmente entre ellos, sin encontrar obstáculos, anteriores o posteriores que impidan total o parcialmente su circulación;

2.—Que tengan firmes puntos de apoyo;

3.—Que no se opongan obstáculos, directos o indirectos, a su vibración;

Y para que el sonido resultante sea correctamente aprovechado por el aparato resonador, hace falta:

4.—Que el aparato resonador, en todas sus porciones y cavidades, reciba libremente el aire puesto en vibración por la laringe.

Todo lo cual se logra mediante la correcta colocación de la laringe, y el eficiente uso de su musculatura.

En primer lugar, la laringe debe estar firmemente colocada en posición baja, dependiendo así para su estabilidad de músculos que, estando contraídos, le dan seguro apoyo; además tal posición baja asegura una mayor capacidad al primer resonador: la faringe.

En seguida, tanto la epiglotis como el paladar blando deben dejar totalmente libres los conductos constituídos por la glotis y por la parte inferior y posterior de las fosas nasales, sin interferir en ninguna forma el paso del aire.

Por último, las cuerdas vocales mismas deben vibrar libremente en toda la extensión que haga falta para producir el tono y la amplitud del sonido que se busca, suprimiendo cualquier tensión u oclusión innecesarias. El timbre del sonido (no de la voz) será después logrado por el aparato resonador.

Todas esas circunstancias se logran colocando boca, paladar, lengua, garganta y faringe en "posición de bostezo" o en la posición que toman espontáneamente todas las vías respiratorias superiores cuando algún objeto demasiado caliente es introducido en la boca: el paladar blando se levanta, la lengua se aplanada y la faringe se amplía. Con ello se sitúa correctamente la laringe, y se obtiene la libertad de las cuerdas vocales y de los resonadores; el sonido producido por la vibración de las cuerdas vocales es fácilmente amplificado, y las cuerdas mismas, vibrando en libertad, realizan su trabajo con toda eficiencia, lo cual se traduce en mayor resultado con menor esfuerzo, o sea menos fatiga, más resistencia, mejor fonación, y una mayor **proyección**. —o sea alcance— de la voz.²

Producción de los Timbres Básicos

Si, colocados los órganos fonador y resonadores en la forma explicada, se espira con regularidad, lanzando la corriente de aire

contra las cuerdas vocales de modo de ponerlas en vibración, se produce un sonido "neutro", indeterminado en su tono y timbre específico, pero característico en su timbre general: es el sonido real, natural, de la voz que se ejercita. Frecuentemente ese sonido difiere del usado generalmente por el sujeto para hablar; no es que al producirse el sonido **impostado** se esté falseando la voz, sino todo lo contrario: la voz producida en otra forma no es la natural, aunque sea la usual del sujeto. Muchas veces las mujeres, por cierta preocupación de que su voz sea "femenina", no hablan normalmente sobre su sonido fundamental propio, sino sobre un armónico más agudo; los hombres, en cambio, tienden en ocasiones a oscurecer falsamente su voz. Mientras ese **defecto** no sea eliminado, mientras la voz no recobre su sonido **auténtico**, es decir, mientras no esté correctamente **impostada**, no podrá decirse que el órgano vocal trabaje con naturalidad, ni eficiencia, ni menos resistencia.

El sonido neutro así obtenido no corresponde a ninguno de los timbres básicos: es un intermedio entre "a" y "o" en las voces masculinas y entre "a" y "e" en la generalidad de las femeninas. No importa, por ahora, el timbre exacto, lo que hace falta es la libertad, resonancia y comodidad de ese sonido. Como defectos más frecuentes, que deben evitarse a toda costa, señalaremos:

I.—La **NASALIDAD**, o sea la falsa posición del paladar blando, que envía toda la resonancia hacia las fosas nasales. Es el defecto más peligroso: una vez adquirido es muy difícil deshacerse de él.

II.—La **GUTURALIDAD** o **ENGOLAMIENTO**, producido por una epiglotis no completamente abierta, que da un indebido papel preponderante a la faringe como resonador. A veces el sonido producido es bello y aterciopelado, pero eso no quita que exista un defecto, que se revelará como grave para la correcta dicción, más tarde.

III.—El FALSETEO, más frecuente en la voz femenina, que al hablar con la laringe en posición demasiado alta, impide las resonancias fundamentales y da exagerada importancia a los armónicos agudos, con un “adelgazamiento” de la voz que resulta cansado para el que habla y para el que escucha, y que tendrá efectos nocivos sobre la intensidad del sonido y sus inflexiones expresivas.

Dos observaciones importantes pueden hacerse respecto de la impostación:

1.—Cuando el sonido es correctamente producido, es claramente perceptible la vibración de la pared superior del pecho, cerca de la fosa determinada por la arista superior del esternón entre las articulaciones claviculares: poniendo sin presión la mano en ese punto, debe sentirse fácilmente tal vibración.

2.—Si el sonido es correctamente **emitido** (es decir, enviado al exterior), la propia audición disminuye en la medida en que aumenta la emisión. La causa de esto es fácilmente explicable: nos hacemos oír de los demás a través del aire que ponemos en vibración con nuestro órgano fonador y sus resonadores, y ese aire alcanza el oído externo de quienes nos escuchan, que así perciben la emisión de nuestra voz. Pero nosotros mismos no nos oímos a través del aire, sino a través de nuestros propios resonadores y de sus cajas óseas; cuando hacemos vibrar ampliamente nuestros huesos craneanos, y especialmente el temporal, la vibración alcanza directamente nuestro oído medio, y nuestra propia audición es fuerte y clara, pero en cambio, la vibración emitida es relativamente pobre. Si el sonido es correctamente emitido, la vibración máxima se logrará en el aire exterior, disminuyendo por lo tanto la vibración ósea, y con ella la propia audición. Por otra parte, la cavidad bucal funciona como una bocina direccional, y el sonido de nuestra voz

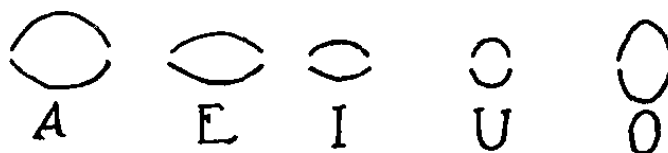
se aleja en dirección contraria a la colocación de nuestros pabellones auditivos, situados atrás en comparación con la boca. Para comprobar que la mayor emisión produce mejor sonido exterior, hágase —con un libro, con las manos, o colocándose en un rincón de la pieza— un conducto al aire exterior, de modo que el sonido sea reflejado hacia el pabellón de la oreja. Un resultado semejante se consigue colocando la mano tras la oreja, de modo de ampliar el pabellón, y por lo tanto su captación. Emítase después correctamente cualquier sonido y se observará que éste se oye mejor cuando existe el conducto mencionado o mientras permanece la ampliación del pabellón; y disminuye la audición si suprimimos conducto y ampliación. Puede, pues, establecerse una regla interesante: mientras mejor **nos oímos** nosotros mismos, menos bien **nos oyen** los demás. Conviene, por lo tanto, acostumbrarnos a cómo **nos** debe sonar nuestra voz cuando está en perfecto funcionamiento, ya que si nos suena demasiado bien, es probable que no esté siendo emitida con toda la eficiencia deseable.

El “sonido neutro” producido por la correcta impostación, es la “materia prima” de la fonación, pero debe ser modificado para la producción de los sonidos específicos. Esto se logra por la acción de los resonadores, sobre todo la boca, y muy especialmente los labios, que al cambiar de forma y posición, matizan el sonido neutro transformándolo en lo que hemos llamado Timbres Básicos. Todos ellos son simples modificaciones del sonido neutro fundamental. Para comprobarlo, y tomando como base los cinco sonidos vocales teóricos del castellano, ensáyese, sin interrumpir el sonido, pronunciar todos esos sonidos en este orden, pasando lentamente de uno a otro:

a e i u o a e i etc.

A lo largo de este “círculo de timbres básicos” la boca tomará

cinco posiciones principales, que son aproximadamente semejantes a los esquemas siguientes:



pero también, al pasar de una a otra, adoptará posiciones intermedias que se traducirán sonoramente por sonidos igualmente intermedios, por ejemplo la "u" francesa entre "u" e "i", la "ä" alemana entre "a" y "e" etc.

Por otra parte, el orden lógico de esos fonemas no es el tradicional a-e-i-o-u, sino a- e- i- u- o, ya que u se encuentra a medio camino entre la posición de los labios para i y para o, como es fácil comprobar experimentalmente.

De esta observación se desprende que en realidad no existe un determinado número de timbres básicos, sino que cada idioma, cada pronunciación regional y hasta cada persona, elige entre ese infinito número de sonidos posibles aquellos timbres sobre los que basará su pronunciación.

En nuestro castellano mexicanizado, los fonemas o timbres básicos son 12 claramente distinguibles:

- a** (neutro) como en pastel o pila,
- á** (claro) como en padre o pánico,
- e** (neutro) como en poste o cerrado,
- é** (claro) como en pelo o correr,
- ē** (abierto) como en templo o mentira,
- i** (neutro) como en pincel o mártir,
- í** (claro) como en carmín o píldora,

o (neutro) como en cuando o tocino,
 ó (claro) como en cómica o monte,
 u (neutro) como en producir, o artículo,
 ú (claro) como en talud o número,
 ũ (abierto) como en punto o mundo.

La diferencia de los sonidos representados por las letras acentuadas y las no acentuadas es fácil de percibir, comparando ambos sonidos en la misma palabra: evidentemente no es lo mismo "papa" que "papá", y se trata de una simple trasposición del timbre claro, presente la primera vez en la primera sílaba, y la otra en la segunda. La percepción de los fonemas abiertos y largos *ē* y *ū* requiere más entrenamiento, pero también es fácil distinguirlos: en la mayoría de los casos, preceden a un sonido nasal, "m" o "n".

Para la producción correcta de esos doce fonemas, que por ser los que sirven de base a la pronunciación hemos llamado **timbres básicos**, colóquese el aparato fonador y el resonador en la forma que quedó descrita en la página 65 de este texto, y, aspirando breve y cómodamente (siempre en forma diafragmática), aprovéchese la siguiente espiración para producir el sonido neutro original. Repítase la aspiración, y esta vez ábrase bien la boca, dejando caer la mandíbula inferior sin forzar la apertura bucal³ y retrayendo el labio correspondiente de modo de dejar ligemente descubiertos los dientes inferiores, búsquese el sonido "á" sin perder la vibración y sonoridad del sonido impostado. El paladar blando y la lengua no deben intervenir para nada en esta fonación: el primero conservará su posición natural, la segunda permanecerá "muerta", o sea naturalmente aplanada en la caja que forman los dientes inferiores, evitando un inflamamiento de la base de la lengua, o su retracción hacia el fondo de la garganta. La posición de los labios debe efectuar un amplio óvalo horizontal, con la línea inferior (labio inferior) ligeramente más curvada que la superior. Logrando el fonema

“á”, inténtese su variante “a” simplemente cerrando mínimamente el óvalo labial, sin que pierda sus proporciones, y disminuyendo la fuerza de la corriente de aire, pero sin perder la vibración ni la calidad sonora del sonido impostado.

A continuación, búsqese el fonema “ó” por una mera variación de la posición de los labios, sin que ningún otro órgano (lengua, paladar, mandíbulas) intervenga. Para “ó”, los labios deben afectar la forma de un óvalo vertical, es decir, a partir de “á”, abrir un poco más la boca en sentido vertical, mientras horizontalmente las comisuras de los labios se aproximan. El sonido debe ser tan fácil e intenso como en el fonema anterior, evitando que “se vaya atrás”, es decir que no sea correctamente emitido. La causa más frecuente de ese defecto es un levantamiento del labio inferior, que se interpone en el camino de la emisión, o bien un abajamiento de la epiglotis, que guturaliza y sofoca la vibración. Dominado “ó”, búsqese “o” en la misma forma señalada para el fonema anterior. Háganse repetidos ejercicios de “á”, “a”, “ó” y “o”, independientes, o sea un fonema en cada espiración, o combinados entre sí, en forma de “diptongos” por así decirlo, o sea dos o más fonemas en una sola espiración. Procúrese tomar como base de esos “diptongos” el fonema mejor logrado en su impostación y sonoridad, para igualar los demás sobre ese modelo.

Cuando estén dominados esos cuatro fonemas, ejercítese “é”. Nuevamente habrá que modificar la posición de los labios, pero **sólo de los labios**, que ahora tomarán la forma de un óvalo aplanado en el sentido vertical, con ambos labios curvados casi en la misma proporción respectiva, y las comisuras alejadas entre sí. Es fácil una indebida contracción del paladar blando o un inoportuno abultamiento de la lengua que mandarán el sonido hacia la nariz: deben evitarse a toda costa. Un medio de lograrlo es “pensar en a” cuando se pronuncia “e”, es decir, abrir un poco los labios hacia la posición “á”. Cuando esté perfecta la pronunciación “é”, búsqese

“e”, como se indicó en los párrafos anteriores, y luego “ē”, abriendo más la boca, casi en “a”, y haciendo resonar el aire contra el paladar duro. Háganse ejercicios “é-e-ē” y en sentido inverso. Luego, combínense estos fonemas con los anteriores, principiando en el orden directo: o-ó-á-a-ē-e-é, luego en orden invertido y más tarde en cualquier orden y combinación, pero sin perder la pureza de cada timbre básico.

Los fonemas “í” e “i” deben ser estudiados a continuación. Estos presentan el mismo problema que los anteriores en cuanto al paladar blando; pero además se presenta a veces una mayor tendencia a levantar la parte posterior de la lengua, y a retraer ésta, con consecuencias de guturalidad. La posición de los labios para “í” e “i”, es sensiblemente igual a la de “e”, pero con las comisuras menos separadas, tendiendo al círculo, pero sin realizarlo. De la misma manera que en “e” nos ayudó “pensar en a”, para “i” conviene “pensar en e”, o sea, abrir la boca un poco, para evitar el sonido “apretado” y estridente. Combínense estos fonemas con todos los anteriores hasta lograr su perfecto rendimiento.

Sólo cuando estén totalmente dominados los nueve fonemas antes descritos, inténtese el “ū”. Este fonema y sus variedades, puede decirse paradójicamente que son “timbres destimbrados”: los labios se contraen hasta un pequeño círculo que forma un estrecho conducto, y fácilmente cierran el paso a la vibración correcta. Evítese este problema no cerrando excesivamente los labios, para lo cual, como en casos anteriores, conviene “pensar en o”. Pásese luego a la variedad “u”, y por último a la “ú”, que por ser más intensa tiende a ser más cerrada, y por lo tanto más difícil de dominar. Combínense los nuevos fonemas con todos los anteriores, en todos los órdenes posibles.

Hágase con toda corrección el “círculo de timbres básicos”,

pasando por todas las posiciones labiales antes precisadas para obtener exactamente los timbres requeridos:

á . . . a . . . ó . . . o . . . ù . . . u . . . ú . . . í . . . i . . . é . . . e . . . ē . . . á . . . etc.

y en sentido inverso. Pátese lentamente de uno a otro fonema produciendo todos los intermedios, pero deteniéndose en los doce básicos, sin interrumpir el sonido o sea con una sola espiración. Lógrese la clara pronunciación de todos ellos, sin que ninguno “se vaya atrás”, o sea deje de vibrar amplia y cómodamente al exterior, ni se nasalice o guturalice. Cuando los timbres básicos están bien **impostados**, puede interrumpirse el paso de aire por la nariz, cerrando con los dedos las ventanas nasales, sin que el sonido de ninguno de los timbres varíe en lo mínimo. Otra comprobación de la correcta utilización del aire espirado, es la cantidad de “círculos de timbres básicos” completos que se pueden hacer con una sola espiración. Siete o más perfectamente pronunciados, es un buen número.

¹ Desgraciadamente, una muy extendida ignorancia del funcionamiento del aparato fonador, ha hecho que muchos profesores, por otra parte actores de valía, confundan la **impostación** con el **engolamiento**, que es en realidad, como más tarde se explicará, un error de impostación. Así se ha llegado a menospreciar, y hasta a combatir, el concepto mismo de impostación; pero es un hecho que una voz mal impostada, no “corre”, o sea carece de la necesaria proyección, con las consecuencias, ya anotadas, de fatiga del actor y de su público.

² Es importante señalar que los músculos tiro-aritenoideos (cuerdas vocales inferiores) sólo son parcialmente voluntarios, ya que en realidad están controlados desde el oído medio o interno, y no por voliciones conscientes. Cuando el oído percibe un sonido, especialmente por lo que se refiere a su tono, transmite una orden a

las cuerdas vocales, que por sí mismas adquieren la tensión necesaria para producir la frecuencia de vibración requerida. Esta es la razón que explica que quien tiene “mal oído” en mayor o menor grado, sea correspondientemente “desafinado”, y en los casos extremos, que los sordos absolutos de nacimiento, sean incapaces de hablar.

En consecuencia, todo intento de “ayudar” conscientemente a las cuerdas vocales resulta en la práctica contraproducente: el secreto de la buena impostación y de la buena afinación, tanto del actor que habla como del que canta, consiste en dejar que las cuerdas vocales vibren con toda libertad, controlándolas auditivamente, y **nunca** mediante movimientos musculares de la garganta, que lo único que logran es entorpecer su funcionamiento.

³ Al forzarse el movimiento de la mandíbula inferior, pretendiendo ampliar la apertura de la boca, la acción de los músculos esterno-cleido-mastoideos “descoloca” la laringe, desplazando su posición correcta; e interfiere con la libertad de movimiento de las cuerdas vocales, perjudicando el sonido.