

## DE “MÉTRICA ARMONÍA”

Rebeca RÍOS FRESNO

Universidad de Valladolid (España)

[www.musicologiahispana.com](http://www.musicologiahispana.com)

El presente artículo expone la teoría gramatical “Musica ex lingua” del filósofo español Agustín García Calvo cuyas bases fueron establecidas entre 1979 y 1999, período en el que publicó su trilogía *Del lenguaje*, e ilustra la posibilidad de su aplicación como fundamento estético a través de la obra vocal homónima escrita en 1989 por el compositor, también español, José Luis Turina de Santos<sup>i</sup>.

El título del texto, “De ‘métrica armonía””, alude a la *Receta para hacer “soledades” en un día* (Francisco de Quevedo, 1631) que Turina de Santos utiliza como base textual en la última de las siete partes que integran su partitura: “Quien quisiere ser culto en sólo un día, | la jeri(aprenderá)gonza siguiente: | fulgores, arrogar, joven, presiente, | candor, construye, métrica armonía; (...)”. Esta expresión ilustraría la relación entre el lenguaje y la música subyacente tanto en el posicionamiento filológico de García Calvo como en el compromiso estético que se advierte en el *corpus* vocal de Turina de Santos: la idea de una identificación natural entre el habla y el canto de la que derivarían, por un lado, la convención lingüística con sus modulaciones diacríticas de valor distintivo estudiadas por el gramático y, por el otro, la convención musical con su ulterior proceso de afinación a cargo del compositor. Ambas desarrolladas sobre las articulaciones rítmicas que les son propias en tanto discursos temporales. El hecho musical, por lo tanto, se presenta vinculado a la práctica lingüística. “Musica ex lingua”, dirá García Calvo.

El ejercicio estético que Turina de Santos construye sobre este soporte teórico plantea la hipótesis de que los principios emanados de tal proposición pudieran fundamentar una vía específica en el tratamiento vocal del repertorio contemporáneo. De este modo el autor seguiría el camino de exploración gramatical transitado en el caso español por compositores como Ramón Barce o Agustín González Acilu<sup>ii</sup>. Con el objetivo de establecer una lectura concluyente al respecto, a lo largo del texto se analizan los mecanismos de adaptación en partitura de los parámetros más relevantes de dicha teoría, así como los puntos de encuentro entre los discursos lingüístico y musical a través de un estudio comparativo en el que la proposición gramatical se establece como modelo referencial para la creación vocal. La relación unidireccional entre ambos sujetos haría del análisis interactivo un interesante ejercicio especulativo cuyos resultados, sin embargo, no serían congruentes con las circunstancias de sus respectivos procesos creativos. La perspectiva desde la que se analiza la apropiación musical de la teoría “Musica ex lingua” por parte del compositor objetiva, en cierto modo, tanto la formulación filológica como la obra musical sin desligarlas de sus correspondientes entornos. Para ofrecer

este análisis contextualizado, a continuación se presentan el estudio llevado a cabo por García Calvo en torno a las marcas de naturaleza musical que fundamentan la teoría anteriormente señalada y, en segundo término, una síntesis interpretativa de la partitura escrita por Turina de Santos. Las implicaciones estéticas del referente gramatical adoptado por el compositor centran las valoraciones finales del texto.

## 1. AGUSTÍN GARCÍA CALVO Y EL ESTUDIO DE LOS LENGUAJES NATURALES

Filósofo, filólogo, poeta y dramaturgo, Agustín García Calvo (Zamora, 1926) ha dedicado su actividad intelectual durante más de seis décadas al estudio de la gramática de la lengua. Tras cursar estudios de Lenguas Clásicas en la Universidad de Salamanca se trasladó a Madrid, ciudad en la que se doctoró con *Una tesis sobre la prosodia y métrica antiguas*. A partir de 1951 su actividad docente en Salamanca, Zamora, Murcia, Sevilla, Madrid y, posteriormente, en París, tuvo por objeto de análisis el lenguaje, una temática vertebradora de su pensamiento filosófico a la que sigue consagrando, aun en la actualidad, gran parte de sus intervenciones públicas y de su producción literaria. La trilogía *Del Lenguaje* expuesta a continuación, el compendio de artículos *Hablando de lo que habla. Estudios de lenguaje*, merecedor del Premio Nacional de Ensayo (España) en 1990, y la obra de reciente publicación *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*, son algunos de los títulos más representativos de su catálogo lingüístico<sup>iii</sup>.

Exiliado en París, en 1974 comenzó a trabajar en una obra monográfica que aspiraba a ser una gramática indicativa de los lenguajes naturales, esto es, los anteriores a cualquier proceso de sistematización y normalización lingüística. Gracias a una ayuda concedida por la Fundación Juan March de Madrid llevó a cabo la redacción del volumen titulado *Del Lenguaje* en el que estableció algunos principios generales de aquellos usos y reglas que pudieran regir cualquier lenguaje natural –a lo largo del texto el autor excusa, como cabría esperar, el hecho de llevar a cabo esta tarea utilizando un lenguaje oficializado como es el “español oficial contemporáneo” o *esp.of.cont.*, según terminología propia–. En su análisis se sirve de un procedimiento de observación, razonamiento y descripción que reclama distante del utilizado por las ciencias exactas, cuyos postulados imperativos identifica con los de la gramática normativa, en cuanto las formulaciones de su tratado son consecuencia de un análisis que él entiende deductivo y desvelador. Este posicionamiento le plantea no pocos conflictos ontológicos al dar cabida a sugerentes preguntas en torno al conocimiento innato que abren una fisura en un sistema que, en general, presenta una coherente estructuración de contenidos.

*Del Lenguaje* y sus dos secuelas, *De la construcción* (1983) y *Del aparato* (1999), presentan a tres interlocutores identificados como Lina, Trino y Rueda que en el transcurso de cuarenta y una sesiones debaten a modo de diálogo teatral en torno al aparato gramatical del *esp.of.cont.* con especial énfasis en cuestiones fonológicas como el acento, la entonación y otras

marcas de carácter musical. Una vez planteado el sistema de organización lingüística, García Calvo analiza por boca de los protagonistas aquellos elementos discursivos y gramaticales que pudieran fundamentar los procesos constructivos de todo lenguaje natural, así como las relaciones que el aparato de la lengua establece entre ellos.

### **1.1. Fundamentos gramaticales de la teoría “Musica ex lingua”**

El lugar preferente en el que García Calvo sitúa a la música dentro del entramado gramatical le conduce a formular la proposición “Musica ex lingua”. Traducida como “Música procedente del lenguaje”, esta locución adverbial acuñada tras la publicación de la obra *Del aparato (Del lenguaje III)* manifiesta que de la lengua como sistema de comunicación deriva la modulación afinada de los sonidos y, por ende, el hecho musical en tanto combinación de parámetros melódicos, rítmicos y armónicos. La preposición latina *ex* introduce una relación causal entre la música y un referente que para García Calvo se postula como natural: el lenguaje. De él procede el sonido matemático temperado o mesotónico. Él es su estado originario y punto de referencia al que, haciendo un uso prosopopéyico con rigor etimológico, podríamos llegar a preguntar cuál es la naturaleza gramatical del hecho musical.

Como se indicó en la introducción, en los lenguajes naturales hubo de darse una suerte de canto hablado, entonación rítmica o *melopeia* cuyas características derivaron en dos convenciones diferenciadas: la lingüística y la musical. En la primera, escindida del habla, las marcas musicales quedaron relegadas a modulaciones pertinentes dictadas por la normalización gramatical. En la segunda, el canto fue sometido a diversos procesos de afinación que otorgaron un valor estético a los elementos musicales inherentes a la producción lingüística. Los juegos con las diferencias tonales de la voz y con el ritmo serían incluso más primitivos que la lengua misma y quedarían reflejados en la producción del habla en forma de entonaciones de frase, acentos de palabra o alternancia métrica.

En el organigrama del aparato lingüístico propuesto por García Calvo se distinguen dos niveles de bloques de simultaneidad principales extensibles al común de las lenguas conocidas: las frases y los fonemas (Cuadro 1). Frente a las marcas diacríticas de los primeros, regladas por el orden que dicta la producción del habla, se sitúan las frases delimitadas por condicionantes pregramaticales de carácter musical de las que dependen las palabras sintagmáticas, esto es, las originadas en la producción lingüística, y los comas que regulan la modulación interválica. Estas marcas melódico-rítmicas, de las que se excluyen pausas y silencios por carecer de valor distintivo, determinan los límites del nivel de frase al margen de la función gramatical ya que serían reconocidas por cualquier hablante aun prescindiendo del sentido textual. Entre los elementos melódicos destacan la entonación y los intervalos, ambos con sus diversas variantes de registro o tesitura tonal y sus tiempos melódico-rítmicos segmentados en lo que el autor denomina *moras*<sup>iv</sup>. Las modalidades de entonación se establecen según unos movimientos de

inflexión vocal en los que, a grandes rasgos, se diferencian los tipos descendente, ascendente y combinado con sus variantes identificativas de las modalidades enunciativa, interrogativa, etc., condicionantes asimismo de la puntuación textual. En segundo término se sitúan los intervalos. El de quinta aproximada *Do-Sol* y su octava enfática *Do-Do* aparece como distancia referencial de todas las modulaciones de frase, mientras que para el acento de palabra sintagmática se reserva la distancia de tercera *Do-Mi*( b ). En cuanto a los elementos rítmicos, la articulación del lenguaje sirve de la sílaba como unidad fundamental organizada según una alternancia simple ternaria (ej. + - + -) o reduplicativa binaria (ej. + - - + - -), ambas denominadas “momentos rítmicos”, de las que proceden respectivamente no de manera directa, sino por una paradójica convención musical, los compases binarios y ternarios.

Cuadro 1. Marcas musicales pregramaticales en los diferentes niveles de organización lingüística según García Calvo.

MARCAS MUSICALES PREGRAMATICALES		
FRASE		FONEMA
COMA		
PALABRA SINTAGMÁTICA		
Marcas melódicas	Marcas rítmicas	No tiene marcas musicales pregramaticales
1. Entonaciones 1.1. Descendentes 1.2. Ascendentes 1.3. Combinadas  2. Intervalos aproximados 2.1. Quinta 2.2. Octava 2.3. Tercera  3. Registro o tesitura tonal variable	1. Sílabas  2. Momentos 2.1. Simples /ternarios 2.2. Reduplicativos /binarios  3. Moras	

## 2. LA PROPUESTA MUSICAL DE JOSÉ LUIS TURINA DE SANTOS

El corpus musical de José Luis Turina de Santos (Madrid, 1952) protagoniza la primera línea de la creación contemporánea española. Su catálogo abarca en torno a ciento cincuenta piezas de diversos géneros, desde obras radiofónicas hasta musicalizaciones cinematográficas, amén de un amplio repertorio sinfónico que ha sido merecedor de galardones como el Premio Reina Sofía en 1986 o, apenas una década después, el Premio Nacional de Música (España). En esta producción es posible identificar varias líneas compositivas recurrentes entre las que destacan la vinculada a la reinterpretación de la práctica musical occidental y aquella que resuelve musicalmente conflictos estéticos de naturaleza lingüística. Junto a la recuperación de conceptos procedentes de la tradición histórica mediante la utilización de recursos tales como la alusión, la paráfrasis, la variación o el uso de formas clásicas (*Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*, 1985; *Fantasia sobre una Fantasia de Alonso Mudarra*, 1989; *Paráfrasis sobre “Don Giovanni”*, 2000) se sitúan sugerentes apropiaciones líricas. En esta segunda vertiente son significativos los trabajos inspirados en referentes literarios (*Ocnos (Música para orquesta*

sobre poemas de Luis Cernuda), 1984; *Tres poemas cantados* sobre textos de Federico García Lorca, 1996; *Cuatro sonetos de Shakespeare*, 2002), así como aquellos que, siguiendo la estela de *Musica ex lingua*, indagan en cuestiones de índole gramatical. Esta última composición supuso un punto de inflexión para Turina de Santos en su búsqueda de soluciones estéticas que resolviesen de un modo satisfactorio la adaptación musical de los textos poéticos. Tras varias incursiones en el terreno vocal con títulos como *Ligazón* (1982) o *Exequias (In memoriam Fernando Zóbel)* (1984), tomó como fundamentos teóricos los preceptos desarrollados por García Calvo en *Del lenguaje* para acometer la escritura de una pieza que resolviese de un modo satisfactorio los recursos de adecuación músico-textual planteados a raíz de estas obras tempranas.

Escrita para coro mixto y orquesta de cámara, la obra fue estrenada en 1989 por la Orquesta y el Coro de la Comunidad de Madrid bajo la batuta de Miguel Groba. Su estructura está organizada en siete partes en las que el autor musicaliza otros tantos fragmentos poéticos a través de soluciones compositivas que inciden en diversos aspectos rítmicos y vocales, especialmente en cuanto a emisión y entonación. La pieza comienza con un prefacio de pretendido carácter teatral en el que los cantantes recitan en planos superpuestos diferentes pasajes de la obra teórica de García Calvo en torno a la naturaleza del lenguaje. Articuladas mediante entradas en canon, las voces de la densa masa coral hacen su aparición entre los aplausos iniciales del público difuminando de este modo el comienzo de la obra. El recitativo que precede al primer aria desglosa sobre un ostinato orquestal un abanico de posibilidades en la emisión vocal a través de murmurados, recitados y fluctuaciones de herencia expresionista sobre el poema *¿Quién mata con más rigor?* (c. 1630) de Lope de Vega. En la tercera parte, el desarrollo fragmentado de las secciones del coro y de la orquesta trasladan al plano musical el ejercicio de dislocación sintáctica que caracteriza a la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1613) del escritor Luis de Góngora. A continuación se presenta un tiempo que actúa como eje articulador y reposo entre dos bloques de marcado carácter experimental. En este interludio Turina de Santos musicaliza un Aleluya utilizado previamente en la citada *Exequias* que sirve de pretexto para sintetizar diferentes sensibilidades estéticas de la tradición occidental, desde el canto gregoriano hasta el sinfonismo neoclásico. En contraste, el segundo recitativo sigue la entonación propia de la *melopeia* planteada por García Calvo y se emparenta con el prefacio en tanto el discurso elegido, que en este tiempo es una reflexión del dramaturgo José Bergamín, presenta una evidente discontinuidad semántica. En el aria que le sigue sobre texto en gallego de Ramón M<sup>a</sup> del Valle-Inclán se advierte una superposición estilística en el plano musical debido a que la armonización tonal de la parte coral es sustentada por una sección de cuerda dodecafónica. Condicionadas por la carga expresiva de esta construcción en niveles, tanto la emisión vocal como la entonación de esta parte son, quizás, las menos arriesgadas de la partitura. El tiempo final culmina el gesto teatral que recorre la obra al reproducir musicalmente

el juego quevediano que, como crítica a la literatura culterana presentada en el primer aria, barroquiza el discurso mediante la sucesión de vocablos despojados de su contenido semántico. El juego inicial reaparece en este último tiempo a modo de saturado entramado musical al reproducir la fragmentación discursiva del poema sobre el que está construido, culminando brillantemente una obra inspirada en actitudes líricas dispares.

## 2.1. “Musica ex lingua” como referencia creativa

Las guías compositivas que Turina de Santos sigue en la adaptación musical de los postulados teóricos emanados de la teoría “Musica ex lingua” podrían resumirse en tres principales señaladas por José Luis Temes en su monográfico sobre el compositor<sup>v</sup>: estudio de las marcas músico-lingüísticas, estudio de las inflexiones de la voz y estudio de la sintáxis idiomática de los textos utilizados. Siguiendo la clasificación de marcas musicales pregramaticales propuesta por García Calvo, Turina de Santos incorpora a su partitura diferentes elementos propios del lenguaje hablado que condicionan de manera significativa la emisión vocal en las entonaciones de frase. En el ejemplo que sigue a continuación vemos un fragmento coral del segundo recitativo en el que las plicas sin cabeza de nota señalan los pasajes en recitado medido característico de la *melopeia*. El nivel de frase es definido por una extensión interválica de quinta mientras que el de tercera se reserva para la modulación de la palabra sintagmática<sup>vi</sup>.

Ej. 1. Fragmento en recitado medido o *melopeia* (Recitativo II, *Musica ex lingua*):

The musical score is for a four-part vocal ensemble (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) in 4/4 time. It features a recitative passage with dynamic markings (mf, pp, p, mf) and phrasing slurs. The lyrics are: 'muer - to m tan pe - re - zo - sa y lar - - - ga' for Soprano, Contralto, and Tenor. The Bass part has lyrics: 'no me que - dá de mí más que - sa muerte tan perezosa y lar - ga'. The score includes a triplet of eighth notes in the Bass line.

La segunda vía de adaptación musical estudia las inflexiones de la voz en relación al texto que pronuncian y sus posibles implicaciones tímbricas. La disociación fonética se erige como articuladora del discurso melódico de tal modo que el compositor se ve abocado a trabajar con los diferentes grados de comprensibilidad del texto en lo que constituye la tercera línea de estudio indicada por Temes. Como señalamos a propósito de los diferentes niveles de organización lingüística planteados en *Del Lenguaje*, la musicalidad de las lenguas naturales hace que sea prescindible el sentido textual para el entendimiento global del discurso por parte del oyente. Siguiendo esta lectura, la pericia compositiva transforma en rigurosas dislocaciones

sintácticas la lógica gramatical de los textos que utiliza como base produciendo un tránsito desde el discurso verbal comprensible hacia una reordenación textual ininteligible sin que por ello se desvirtúe el resultado estético. El ejemplo 2 muestra uno de los pasajes finales de la obra en el que el coro se desglosa en cinco secciones con cinco voces por cuerda produciendo una saturación del desarrollo musical.

Ej. 2. Saturación del discurso musical (Final, *Musica ex lingua*).

*f cresc.*

pa - les - tra ce - de poco con - cul - ca pulsa lí - ba  
 ci - su - ras os - tenta ci - su - ras can - dor me - ta me - ta a - do - les - cen - te ar -  
 can - dor pur - pu - ra - cí - a jo - ven ful - go res e - ri - ge lí - brar me - ta  
 te con - cul - ca me - ta al - ter - na pulsa pi - ra ful - go -  
 ce - de pe - tu - lan - te pre - sien - te se - ñas tras - la - da al -  
 al - ter - na im - pi - de can - dor al - ter - na os - tenta ful - go - res  
 a a - do - les - cen - te n - fente poco cons - tru - ye a - do - les - cen - te a - rro - gar ar - pí - a  
 se - ñas tras - la - da cons - tru - ye a - rro - gar frus - tra pre - sien - te ce -  
 po - co neu - tra - lí - dad mé - tri - ca ar - mo - ní - a pi - ra cons - tru - ye im -  
 mu - cho ar - pí - a pa - les - tra jo - ven lí - brar jo - ven ci - su - ras  
 res lí - brar pul - sa mu - cho lí - brar se - ñas tras - la - da poco petu -  
 petu - lan - te e - ri - ge con - cul - ca lí - ba can - dor me - ta si  
 neu - tra - lí - dad no lí - ba neu - tra - lí - dad ar - pí - a pa - les - tra  
 me - ta ful - go - res pi - ra no neu - tra - lí - dad mu - cho con -  
 lí - ba pi - ra ar - gen - to os - tenta mu - cho im - pi - de lí - ba  
 frus - tra pre - sien - te im - pi - de - mente ce - de ar - gen - to e -  
 cul - ca a - rro - gar frus - tra pulsa e - ri - ge petu - lan - te al - ter - na  
 os - tenta al - ter - na ar - pí - a pur - pu - ra - cí - a mé - tri - ca ar - mo -  
 ar - gen - to se - ñas tras - la - da ci - su - ras mé - tri - ca ar - mo - ní -  
 mé - tri - ca ar - mo - ní - a a - do - les - cen - te pa - les - tra pur - pu - ra - cí - a neu - tra - lí -  
 ve lo - no - ro si bien di - suel -  
 suel - ve lo - ca - no - ro si bien di -  
 di - suel e - mu - lo no - ro si bien  
 bien suel e - mu - lo ca - no - ro si

En estos dos últimos aspectos Turina de Santos sigue el camino transitado en el ámbito español por compositores como Ramón Barce, Luis de Pablo, Agustín González Acilu o José

M<sup>a</sup> Metres-Quadreny, en cuyas obras el texto desprovisto de su función semántica se muestra como un parámetro compositivo más al mismo nivel de la tímbrica, del ritmo o de la armonía.

### 3. CONCLUSIONES

Las soluciones vocales que ofrece la partitura *Musica ex lingua* se insertan en un marco teórico que ofrece una alternativa diferenciada de las utilizadas por los autores españoles en la composición de repertorio concertístico. El citado Barce, por ejemplo, encamina obras como *Coral hablado* (1966) hacia la supresión de las funciones atencional, emotiva y significativa de Karl Bühler y González Acilu se sirve de las reflexiones semánticas de Pierre Teilhard de Chardin para ampliar en *Dilatación fonética* (1967) la tonología de la lengua francesa. En Turina de Santos el modelo musical pregramatical por el que aboga García Calvo funcional como marco especulativo para crear obras coherentes de gran exigencia estética. Sin embargo, los postulados de la teoría lingüística del filósofo hacen inviable analizar el discurso artístico como consecución lógica del discurso filológico. Como hemos visto, el hecho musical se presenta vinculado a la práctica gramatical en cuanto ambos comparten un mismo origen en la identificación entre el habla y el canto pero se desarrollan en dos convenciones diferenciadas sin posibilidad de convergencia. Por este motivo, la obra orquestal *Musica ex lingua* no puede analizarse como una “traducción musical” del fundamento teórico que utiliza como modelo especulativo aunque se sirva de sus principios gramaticales y adapte musicalmente algunos de sus postulados significativos con el fin de explorar diferentes posibilidades en el tratamiento vocal.

La articulación del material textual según las inflexiones internas propias del lenguaje hablado es una característica común a gran parte del repertorio vocal contemporáneo. Del mismo modo la tendencia complementaria que desarrolla de un modo riguroso las cualidades fonético-musicales de la lengua, esto es, que utiliza el texto despojado de su contenido semántico y lo revaloriza como material exclusivamente sonoro. Como fases sucesivas, ambos procedimientos se dan cita en la partitura de Turina de Santos. Esta circunstancia invita a preguntarnos dónde se sitúan los límites estéticos a la hora de trabajar las cualidades fonéticas del lenguaje conservando al mismo tiempo su función o, cuanto menos, intencionalidad semántica; y, cuestión de mayor calado, a seguir cuestionándonos las complejas relaciones entre música y texto en un repertorio a medio camino entre el ejercicio poético y la disertación filosófica.

---

<sup>i</sup> La compra de partituras de José Luis Turina de Santos y el alquiler de material para orquesta son gestionados por Asesores Musicales. Librería de Música Clásica (Madrid, España). La interpretación de la obra *Musica ex lingua* a cargo de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid bajo la dirección de Miguel Groba aparece incluida en el segundo volumen del CD Madrid en el tiempo.

La consulta de la partitura de “Musica ex lingua” ha sido posible gracias a la amabilidad de José Luis Turina de Santos.

---

<sup>ii</sup> Autores recogidos en Castillo, Belén (1997): La renovación vocal en la música contemporánea española. Muestreo, análisis y significación. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense.

<sup>iii</sup> Los estudios de Agustín García Calvo relativos a la gramática y a la teoría del lenguaje son los que siguen (a excepción de los tres primeros todos han sido publicados por la Editorial Lucina en Zamora, España): Pequeña introducción a la prosodia latina (1954). Madrid: Sociedad de Estudios Clásicos; Lalia, ensayos de estudio lingüístico de la sociedad (1973). Madrid: Siglo XXI; Del ritmo del lenguaje (1975). Barcelona: La Gaya Ciencia; Del lenguaje (1979; 2ª ed rev. 1991); De la construcción (Del lenguaje II) (1983); Del aparato (Del lenguaje III) (1999); Hablando de lo que habla. Estudios de lenguaje (1989); Contra la Realidad, estudios de lenguas y cosas (2002); Es. Estudio de gramática prehistórica (2003); Tratado de Rítmica y Prosodia y de Métrica y Versificación (2006); Elementos gramaticales I, II y III (2009).

<sup>iv</sup> Por sus implicaciones métricas, las moras se han incluido entre los elementos rítmicos del Cuadro 1.

<sup>v</sup> Temes, José Luis (2006): José Luis Turina. Málaga: Orquesta Filarmónica.

<sup>vi</sup> A diferencia del lenguaje tonal utilizado por el compositor, en la *melopeia* los intervalos estarían constituidos por grados diacríticos no medidos lo bastante claros y distintos como para ser entendidos por el escuchante.