

[ojs.uv.es/index.php/qfilologia/index](http://ojs.uv.es/index.php/qfilologia/index)



## Análisis melódico de la ironía en el discurso televisivo

Diana Martínez Hernández  
Universitat de València  
dianamarher@gmail.com

**Resumen:** El principal objetivo de nuestro trabajo consistirá en describir los diferentes patrones melódicos que contribuyen a definir la ironía como fenómeno pragmático dentro del complejo funcionamiento de la entonación en el ámbito de la conversación coloquial. Tal objetivo se desarrollará a través de un estudio fonético-fonológico basado en el procedimiento experimental del modelo de *Análisis Melódico del Habla (AMH)* expuesto detalladamente en Cantero (2002). En definitiva, estudiaremos las diferentes curvas estándares como resultado de la obtención de datos frecuenciales de forma automática sobre el apoyo de 160 apariciones irónicas dentro del discurso televisivo.

**Palabras clave:** ironía; pragmática; entonación; normalización; patrón.

---

**Abstract:** The main aim of our research is to analyze the different melodic patterns that contribute to defining irony as a pragmatic phenomenon within the complex function of intonation in the field of colloquial conversation. This work will be developed through a phonetic-phonological study based on the experimental procedure of the *Melodic Analysis of Speech (MAS)* model clearly displayed in Cantero (2002). Finally, we will study the different curved standards as a result of the frequency data obtained from 160 examples of irony found in TV shows.

**Keywords:** irony; pragmatics; intonation; standardization; pattern.

» Martínez Hernández, Diana. 2014. "Análisis melódico de la ironía en el discurso televisivo". *Quaderns de Filologia: Estudis Lingüístics* XIX: 197-222.



## 1. Introducción<sup>1</sup>

Tradicionalmente, numerosos autores han hecho referencia a un tipo de tono especial propio en la realización de enunciados irónicos como expresión de un determinado matiz emocional o mental (Haverkate, 1985; Alvarado, 2006; Ruiz, 2010). Sin embargo, son pocos los estudios que han tenido como objeto de investigación el reconocimiento de rasgos prosódicos atribuidos a los enunciados irónicos (Attardo, Eisterhold, Hay & Poggi, 2003; Padilla, 2004, 2011; Cheang & Pell, 2008; Becerra, 2011, 2012). El creciente interés por el estudio de la ironía como fenómeno pragmático en la última década, unido al intento de definir ciertos rasgos melódicos en relación a una serie de parámetros acústicos concretos (F0, duración e intensidad), justifican la elaboración de un análisis fonético-fonológico sobre la interfaz *prosodia-ironía*.

A partir de aquí, nuestro principal objetivo será analizar los diferentes contornos entonativos asociados a estas representaciones en el marco de estructuras propias de la modalidad declarativa en formas de expresión hiperbólicas y contradictorias. Para ello, el método de procesamiento utilizado en el *Análisis Melódico del Habla* (en adelante, *AMH*) (Cantero, 2002) nos ha permitido contrastar patrones melódicos de manera cualitativa considerando las características acústicas de los elementos estructurales del contorno (anacrusis, primer pico, cuerpo e inflexión final) a través de la combinación de tres rasgos fonológicos binarios:  $\pm$ interrogativo,  $\pm$ enfático,  $\pm$ suspenso.

Para el desarrollo de tal objetivo creemos como metodología válida un enfoque basado en corpus. Por consiguiente, con el propósito de definir este recurso pragmático, nos apoyamos sobre 160 apariciones irónicas exclusivas del español peninsular extraídas de una serie televisiva con un número amplio de emisiones.

Ahora bien, pese a que no aludamos en nuestras aclaraciones de un modo preciso a información relativa a los indicadores lingüísticos (uso de evidenciales, superlativos, hipérbolos, lítotes) y kinésicos (movimientos corporales y faciales), hemos de advertir que estos acompañan, obviamente, a los enunciados expuestos y se unen en su función

---

<sup>1</sup> Agradezco la desinteresada colaboración de los Drs. Francisco José Cantero Serena y Miguel Mateo Ruiz de la Universitat de Barcelona por facilitarme las herramientas adecuadas para la extracción automática de los datos tonales. Sin su contribución, este trabajo de investigación no hubiera podido llevarse a cabo.

pragmática al componente melódico como índices decisivos en la identificación y comprensión de la ironía. Lo mismo ocurre con la naturaleza contextual (condicionantes pragmáticos) de este tipo de enunciados que, junto a las señales prosódicas, constituye necesariamente una forma de desambiguar el mensaje dentro del discurso espontáneo:

The production and processing of disambiguation cues involves certain costs, but without the cues, interlocutors risk misunderstanding. To minimize the potential costs and maximize relevance, verbal irony should contain features that assist listeners in reaching correct interpretations, particularly in contexts with reduced available information (Bryant & Fox Tree, 2002: 100).

## 2. En torno a la interfaz *ironía-prosodia*

Entre los estudios que hacen referencia a la identificación y descripción de un tono de voz irónico teniendo en cuenta variables de tipo contextual e intencional, destacan en el ámbito hispánico los trabajos de Padilla (2004, 2011). En su estudio (2011) sobre la identificación prosódica de la ironía, concluye, por un lado, que el aumento de la duración manifestada mediante alargamientos y separación por pausas constituye un elemento “casi obligatorio” en la producción de la ironía. El aumento de F0 e intensidad, por otro lado, corresponden a elementos menos relevantes en la identificación de esta. De su estudio se concluye que “el contexto es una ayuda fundamental, pero no la única, ni, por supuesto, la más importante” (Padilla, 2011: 223).

Por su parte, Becerra (2012) trata de examinar los rasgos prosódicos en dos tipos de ironía asociados a la burla y a la crítica. En su análisis experimental, toma como base algunos parámetros acústicos (F0, intensidad y duración) y concluye que los enunciados irónicos presentan particularidades acústicas diferentes a los enunciados con entonación neutra. Constata la existencia de un tono de voz irónico (aumento de frecuencia, intensidad y duración), ahora bien, afirma que

No parece haber un patrón prosódico consistente que permite expresar actitudes irónicas distintas, como la burla y la crítica, por medio de la entonación (Becerra, 2012: 204).

Los estudios sobre el inglés<sup>2</sup> han asociado diferentes marcas prosódicas para el caso de la ironía, sobre todo por lo que se refiere a las actitudes o intenciones comunicativas expresadas en el discurso televisivo observado como habla espontánea: nasalización, reducción de la velocidad de habla, alargamiento de sílabas, mayor intensidad, diferencias en la duración, movimientos de focalización, limitaciones articulatorias en relación con la presión subglótica, aumento de F0, variabilidad del tono, presencia de pausas cortas, entre otras.

En cualquier caso, los resultados obtenidos sobre el estudio de los distintos esquemas melódicos asociados a este tipo de enunciados han sido hartamente heterogéneos:

- Contorno plano (ni ascenso ni descenso) y entonación de preguntas-informe (ascenso tonal) (Attardo *et alii*, 2003).
- Patrones entonativos exagerados, falsete, acento fuertemente exagerado y entonación relativamente monótona (Haiman, 1998: 39).
- Contornos descenso-ascenso en expresiones irónicas del tipo “is that so”, y tonos bajos con afirmaciones del tipo “a likely story” (Muecke, 1973).

Este apartado comparativo sobre la capacidad multimodal de la prosodia en otras lenguas nos obliga, en cierto modo, a desarrollar nuestra investigación sobre los recursos utilizados para el español en la expresión de la ironía con intención humorística. Sin perder de vista el nivel pragmático del enunciado, trataremos de presentar los diferentes patrones tonales que surgen de la observación de las curvas que conforman nuestro corpus (véase punto 5).

En este sentido y con el fin de justificar nuestra metodología de análisis, a continuación hacemos una revisión sintética sobre el modelo *AMH*.

---

<sup>2</sup> Obsérvense los trabajos de Cutler (1974), Milosky & Ford (1997), Haiman (1998), Anolli, Ciceri & Infantino (2000), Rockwell (2000, 2007), Attardo *et alii* (2003), Bryant & Fox Tree (2005), Cheang & Pell (2008).

### 3. El modelo de *Análisis Melódico del Habla (AMH)* y su aplicación al estudio de la lengua hablada

El modelo *AMH* se expone en Cantero (2002) y ha sido utilizado en diversos trabajos sobre entonación<sup>3</sup>. Pretende ser un método de análisis formal de base acústico-perceptiva capaz de detallar objetivamente la entonación de una lengua desde un punto de vista fonético-fonológico. Igualmente, ha sido considerado apto para ser aplicado en otros ámbitos como la enseñanza de lenguas, la reeducación de la voz, las patologías del habla, la síntesis de voz, el reconocimiento del habla o los sistemas de diálogo.

La utilización del modelo *AMH* queda justificada en las diversas ventajas que proporciona sobre el estudio de la entonación dentro del discurso espontáneo. A través de este método, un grupo fónico es visto como

Un fenómeno lingüístico, producto de una abstracción teórica muy importante: la sucesión de variaciones relevantes de la F0 en una emisión de voz (Cantero, 2002: 19).

A través de criterios únicamente fónicos, la melodía se resume en una especie de jerarquía fónica planteada desde el nivel prelingüístico de la entonación: el grupo fónico como unidad de análisis mayor queda reducido a una serie de valores melódicos extraídos de los llamados segmentos tonales (vocales) o puntos fónicamente relevantes (vocal tónica con inflexión final del contorno como núcleo de grupo fónico, vocal tónica como núcleo de palabra fónica y vocal átona como núcleo de sílaba) organizados jerárquicamente en bloques en la cadena fónica<sup>4</sup>. Entonación y acento se funden, en tanto en cuanto la estructura acentual constituye en sí misma la configuración entonativa.

A propósito de esta segmentación, los valores relativos obtenidos de las melodías podrán generalizarse a través de patrones entonativos

---

<sup>3</sup> Obsérvense los estudios de Cantero (1995, 2002), Cortés (2000, 2004), Liu & Cantero (2002), Liu (2003), Font-Rotchés (2005, 2006, 2007), Cantero & Font-Rotchés (2007), Devis (2011), Ballesteros (2011), Cantero & Mateo (2011), Font-Rotchés & Mateo (2013) y Mateo (2014).

<sup>4</sup> Para la metodología utilizada en el procesamiento de los datos tonales véase el punto 4.2.

como resultado de un conjunto de unidades fonológicas o tonemas<sup>5</sup> desde el nivel de análisis lingüístico independientemente de cualquier variable (sexo, edad, duración, gramaticalidad) (Cantero & Font-Rotchés, 2009). Además, observaremos cómo las variadas realizaciones expresivas o emotivas dentro de la entonación paralingüística quedan reflejadas en los amplios márgenes de dispersión de los tonemas *+enfáticos*.

En suma, Cantero (2002) observa la entonación como un elemento puramente cohesionador del habla que cumple distintas funciones lingüísticas y expresivas en el proceso de la comunicación verbal.

#### 4. Metodología de investigación

Con el propósito de observar cuáles son los rasgos melódicos que expresamos al producir un enunciado irónico, nuestros esfuerzos investigadores se han centrado en la elaboración de un análisis prosódico llevado a cabo a partir de un corpus de habla de estilo semiespontáneo y de acuerdo con el modelo semiautomático *AMH* (Cantero, 2002; Font-Rotchés, 2007).

Pues bien, la elección del corpus se ha fundamentado en cuatro temporadas de la serie española *La que se avecina* de Tele 5. Narra las relaciones de convivencia de una peculiar comunidad de vecinos situada en un complejo residencial. Ello ha supuesto un total de 100 horas de grabación de las que hemos extraído un conjunto de 160 enunciados irónicos prototípicos y no prototípicos<sup>6</sup> emitidos en situaciones de habla coloquial. Así, creemos conveniente hablar de un corpus de habla de estilo semiespontáneo ya que se trata, en definitiva, de la oralización de un guión escrito; si bien, no deja de ser un corpus igualmente válido para la descripción del objeto de nuestra investigación.

Los 160 enunciados han sido producidos por un total de 20 informantes: 10 hombres (74 enunciados) y 10 mujeres (86 enunciados).

---

<sup>5</sup> Los tonemas se caracterizan en función de tres rasgos fonológicos entonativos (*/±interrogación/ /±énfasis/ /±suspensión/*) que pueden combinarse entre sí dando lugar a 8 tonemas distintos (véase punto 5).

<sup>6</sup> La ironía se proyecta en diferentes tipos de expresiones, no solo a través de la contradicción (*ironía prototípica*) sino también mediante enunciados que dan pie al fenómeno de la hipérbole (*ironía no prototípica*) (Escandell, 1984; Kreuz & Roberts, 1994; Gibbs, 2000; Reus, 2009); así ocurre en la mayoría de expresiones que fundamentan nuestro corpus.

Todos hablantes nativos de español peninsular y de procedencia diversa (La Rioja, Madrid, Aragón, Comunidad Valenciana, Cataluña, Andalucía, Galicia y País Vasco). Sus edades comprenden dos franjas de edad lo suficientemente amplias: de 18 a 35 años (5 hombres y 4 mujeres) y de 35 a 60 años (5 hombres y 6 mujeres).

4.1. Después de todo, los medios de comunicación suponen una serie de ventajas que hacen menos compleja la tarea de un estudio melódico del habla:

- Las condiciones técnicas en la transmisión televisiva permiten una grabación de calidad y atenúan la dificultad en la adquisición de grabaciones de estilo espontáneo o semiespontáneo con calidad suficiente para un análisis acústico.
- El soporte visual facilita la detección de los enunciados mediante factores de tipo contextual y kinésico.
- La improvisación de un discurso oral por parte del actor, a pesar de ajustarse a un texto escrito, cumple con la condición de tratarse del estilo semiespontáneo.
- El control de ciertos rasgos interactivos o pragmáticos: la toma de turno no es libre, sino predeterminada; el número de participantes en una trama es cerrado; la longitud del encuentro, asimismo, es predeterminada (normalmente la duración de una trama suele ser de diez minutos, con un escenario, un tema y unos personajes concretos); no encontramos casos de retroalimentación, ni de solapamiento, ni de habla continuada entre intervenciones; del mismo modo, la actuación del interlocutor tiene carácter cooperativo con respecto al tema de conversación, etc.

4.2. De acuerdo con el modelo de análisis acústico de Cantero (2002), exponemos a continuación de forma resumida el procedimiento experimental utilizado (Mateo, 2010, 2014):

En primer lugar, mediante la herramienta informática *Praat*<sup>7</sup>, se ha llevado a cabo la identificación de las unidades melódicas<sup>8</sup> mediante la

---

<sup>7</sup> Herramienta informática utilizada para el análisis fonético del habla. Diseñada y desarrollada por Boersma & Weenink (2014). Posee multitud de posibilidades relacionadas con el estudio de la fonética y la prosodia.

<sup>8</sup> La segmentación de los enunciados, por tanto, vendrá establecida por la unidad fónica mayor, esto es, el grupo fónico, “contenedor del esquema rítmico, contenedor del con-



segmentación y el etiquetaje de los segmentos tonales (vocales átonas y tónicas). En segundo lugar, se ha procedido a extraer y determinar la F0<sup>9</sup> de los segmentos tonales (media de los valores de F0 de la vocal medida en Hz) mediante *scripts* de *Praat* propios del modelo *AMH* que permiten la extracción automática de valores absolutos sobre los datos tonales. Tras la extracción de los valores mediante el primer *script*, se generan dos tipos de fichero: uno con los datos tonales validados y aceptados y otro con las alertas y errores<sup>10</sup> que serán corregidos manualmente. En tercer lugar, mediante un *script* de cálculo de la curva estándar y a través de la herramienta *Praat*, se genera un fichero con los siguientes datos: valores del segmento tonal (del primer *script*), valores del porcentaje de ascenso y descenso, y valores frecuenciales estandarizados de la curva estándar<sup>11</sup> tomando en cuenta los valores de F0 anteriores. Las diferentes fases de este estudio semiautomático concluyen

---

torno entonativo y definido en torno al acento sintagmático” (Cantero, 2002: 101). Por tanto, partimos de un criterio formal para la segmentación de unidades melódicas: la inflexión tonal como núcleo informativo del contorno. No olvidamos otros índices de segmentación que, según Hidalgo (1997), permiten una división más clara de los grupos fónicos en el lenguaje oral: las pausas de silencio, de vacilación y de respiración; y la altura melódica de las sílabas que constituyen el grupo entonativo, no solo el nivel tonal correspondiente a la sílaba final, sino también el punto de ataque de la sílaba inicial. Por esta razón, las unidades melódicas o grupos fónicos serán tratados de manera autónoma en su análisis sin tener en cuenta la estructura gramatical; en ocasiones, son sintagmas más o menos definidos, en otras, se trata de oraciones más o menos completas gramaticalmente. Así pues, las unidades se adaptan al contenido melódico, “el auténtico estructurador del discurso oral” (Cantero & Font-Rotchés, 2009: 17).

<sup>9</sup> La extracción de F0 se realiza mediante el método *autocorrelation* de *Praat*, (recomendable para el tratamiento de la entonación) y con los valores estándar de diferentes parámetros, excepto el rango de hercios (voz masculina: 40-350; y voz femenina: 90-500); a través del método *very accurate* (mediante una ventana gaussiana la longitud con la que se efectúa la extracción del tono es doble); y de *voicing threshold* (al tratarse de un estilo semiespontáneo, es recomendable disminuir este valor en casos de irregularidad en los periodos sobre los que no se detecta correctamente los tramos con voz).

<sup>10</sup> Los segmentos tonales afectados aparecen marcados por un número según el tipo de alerta: *alerta 3* (el programa ha extraído tres valores para un solo segmento); *alerta 0* (no se han podido extraer los datos tonales del segmento, por tanto, en el fichero de datos tonales encontraremos grabado el número 22 para este tipo de error); o *alerta 999* (se produce cuando se detectan valores por encima o por debajo de los rangos de voz masculina y femenina que se han definido).

<sup>11</sup> Esta estandarización o relativización de datos se realiza mediante una sencilla regla de tres: se asigna 100 al valor de la primera sílaba de la frase y a partir de aquí se calculan los porcentajes de variación de cada valor absoluto con respecto a la sílaba anterior,

en la creación de un gráfico de la expresión melódica estándar a través de plantillas diseñadas para *Excel*. Esto nos confiere mayor fiabilidad en la comparación de curvas y nos permite describir la melodía del contorno mediante la sucesión de datos limpios de valores irrelevantes o de variaciones micromelódicas.

Antes de presentar los resultados obtenidos a partir de la estandarización de los datos frecuenciales, quedan esquematizadas en la siguiente figura las fases correspondientes al estudio acústico semiautomático del modelo *AMH*:

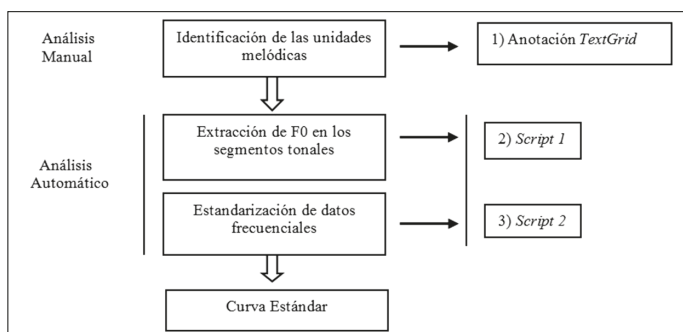


Figura 1. Fases del análisis acústico semiautomático del modelo *AMH*

## 5. Resultados de la investigación

Por una parte, para la descripción acústica del contorno melódico partimos de un conjunto de rasgos melódicos estandarizados y, por consiguiente, desprovistos de cualquier variación irrelevante a partir del modelo semiautomático *AMH* (véase punto 4.2). Dichos rasgos melódicos conforman los datos acústicos de los elementos estructurales del contorno (Cantero & Font-Rotchés, 2007: 70): *anacrusis* (parte de la melodía anterior a la primera vocal tónica), *cuerpo* (parte de la melodía que va del primer pico a la última vocal tónica del contorno) y *núcleo* (a partir del cual comienza la inflexión final).

---

de modo que se obtienen unos valores estandarizados partiendo del 100 inicial en la primera sílaba.

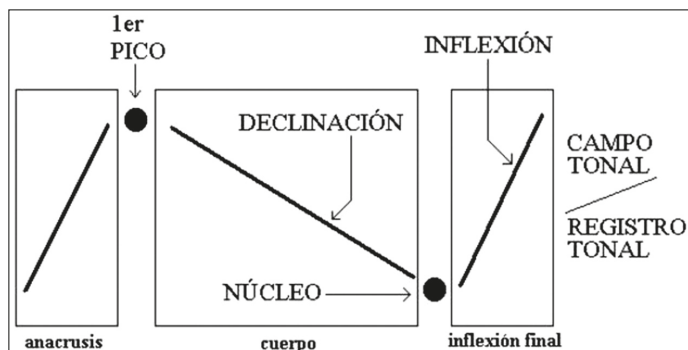


Figura 2. Elementos estructurales del contorno entonativo  
(Cantero & Font-Rotchés, 2007: 70)

Por otra parte, dentro de la llamada entonación lingüística, se distinguen un conjunto de rasgos fonológicos binarios ( $\pm$ interrogativo,  $\pm$ enfático,  $\pm$ suspense) que Cantero (2002) distribuye a partir de 8 tonemas o unidades fonológicas:

1. /+interrog. +enf. +susp./	5. /-interrog. +enf. +susp./
2. /+interrog. +enf. -susp./	6. /-interrog. +enf. -susp./
3. /+interrog. -enf. +susp./	7. /-interrog. -enf. +susp./
4. /+interrog. -enf. -susp./	8. /-interrog. -enf. -susp./

Tabla 1. Unidades fonológicas caracterizadas por rasgos fonológicos binarios  
(Cantero & Font-Rotchés, 2007: 69)

La descripción acústica de dichos elementos tonales nos ha permitido definir la entonación irónica a través de ciertos patrones melódicos o melodías típicas. En suma, de los valores obtenidos en nuestro corpus tras la extracción de los datos frecuenciales en el segundo *script*, el 79%<sup>12</sup> de curvas estandarizadas coincidió con alguno de los patrones melódicos definidos en Cantero & Font-Rotchés (2007) para los siguientes tonemas: 8. /-interrog. -enf. -susp./, 7. /-interrog. -enf. +susp./ y 6. /-interrog. +enf. -susp./.

<sup>12</sup> El 21% restante no encajó con ninguna de las melodías expuestas en Cantero & Font-Rotchés (2007).

queda distribuida de la siguiente manera sin distinción del sexo ni edad de los interlocutores (gráfico 1).

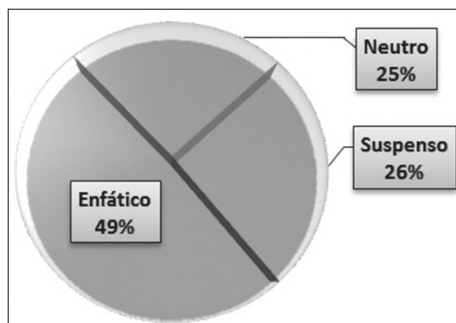


Gráfico 1. Distribución porcentual de tonemas

5.1. La entonación neutra (25%) correspondiente al tonema */-interrog. -enf. -susp./* aparece como la menos marcada y se presenta en nuestro corpus con menor frecuencia por tratarse de un estilo semipontáneo en comparación con las entonaciones enfática o suspendida. El patrón melódico trazado para este tonema, según los distintos elementos constituyentes del contorno entonativo, presenta, en unos casos, una inflexión final de -30 y -40% o, en otros casos, un ascenso suave del 15%:

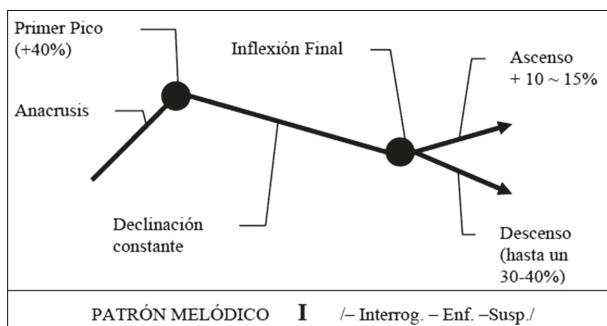


Figura 3. Patrón Melódico I (Cantero & Font-Rotchés, 2007: 73)

Si observamos uno de los ejemplos de nuestro corpus (IM39: “y nos pagas la boda”) (véase Figura 4), este patrón melódico se caracte-

riza, del mismo modo, por una declinación suave en el cuerpo (-16%) y una inflexión final descendente a partir de la última vocal tónica del contorno (-35% de acuerdo con la suma de los cuatro valores extraídos de la inflexión final)<sup>13</sup>. La inflexión final, en definitiva, experimenta un descenso leve que arranca desde el primer pico. A ello le precede un ascenso del 10% en el anacrusis hasta el primer pico que corresponde a la primera vocal tónica y que, en este caso, constituye el punto más alto del grupo fónico.

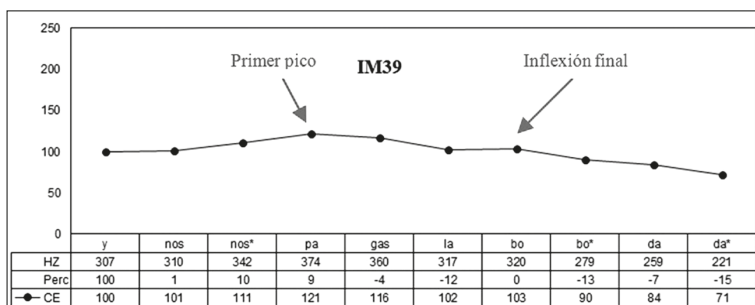


Figura 4. Contorno melódico de la frase “y nos pagas la boda”

5.2. Para el caso de la entonación suspendida o no terminativa (26%), el tonema */-interrog. -enf. +susp./* queda reflejado en nuestro corpus a través de la melodía de la Figura 5. El patrón VIa presenta una inflexión final ascendente marcada por un ascenso entre 15-70%. En cuanto a los demás elementos estructurales del contorno, las características se ase-

<sup>13</sup> De acuerdo con los diversos experimentos perceptivos realizados en el Laboratorio de Fonética Aplicada de la *Universitat de Barcelona*, se ha considerado un umbral del 10% para el caso del castellano y del catalán. El número de valores tonales significativos por cada segmento, por lo tanto, vendrá determinado por este umbral (Mateo, 2010: 24):

- 1 valor si las diferencias tonales son inferiores al 10%;
- 2 valores si las diferencias entre F0 inicial y F0 final son superiores al 10% y no lo son respecto al máximo y al mínimo; si las diferencias entre F0 inicial y F0 mínimo son superiores al 10% y no lo son los valores entre mínimo y final; y si las diferencias entre F0 inicial y F0 máximo son superiores al 10% y no lo son los valores entre máximo y final.
- 3 valores si las diferencias entre F0 inicial, mínimo y final son superiores al 10%; y si las diferencias entre F0 inicial, máximo y final son superiores al 10%.

mejor con el patrón neutro: anacrusis ascendente hasta el primer pico con un ascenso máximo del 40% y primer pico como el punto más alto seguido de una declinación en el cuerpo y una inflexión final ascendente.

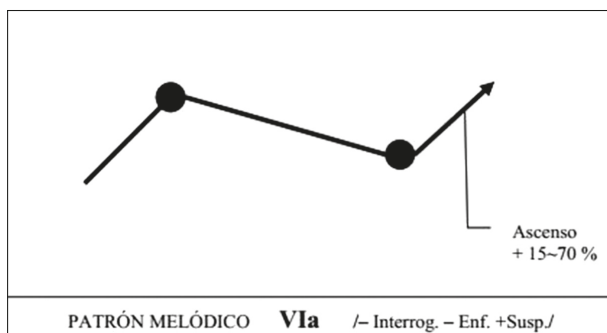


Figura 5. Patrón Melódico VIa (Cantero & Font-Rotchés, 2007: 77)

En el caso del enunciado I12 de nuestro corpus (“no, tú no”) (véase Figura 6), este presenta un esquema similar al que observábamos para el Patrón Melódico VIa (véase Figura 5). Para el caso de I12, el primer pico experimenta un ascenso pronunciado del 40% precedido por una ligera variación del -10% en el inicio del segmento “no”. A partir de esta “inflexión anómala” observamos una inflexión descendente de -37% en el cuerpo del enunciado. La inflexión final, con un porcentaje inferior al del pico inicial, muestra un ascenso del 32% y, por lo tanto, está marcada por un movimiento de subida entre el 15 y el 70%.

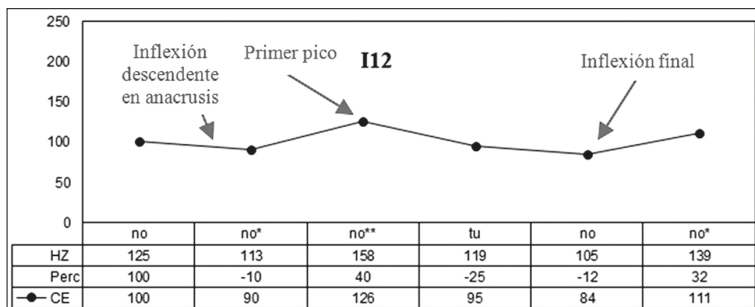


Figura 6. Contorno melódico de la frase “no, tú no”

5.3. Si nos fijamos en la entonación enfática (49%), esta presenta márgenes de dispersión amplios que constituyen la expresividad personal propia de la entonación paralingüística. De ahí se deduce que hayan aparecido tres patrones melódicos de énfasis diferentes.

El primer patrón melódico (VII) (10%) (véase Figura 7) viene caracterizado por el ascenso del anacrusis y por el desplazamiento del primer pico hacia la siguiente vocal átona, seguido por un cuerpo en declinación, resituado al alza para lograr una inflexión final que quede colocada al nivel del primer pico. Se trata, en definitiva, de un patrón melódico enfático establecido por un juego entre el primer pico y la inflexión final.

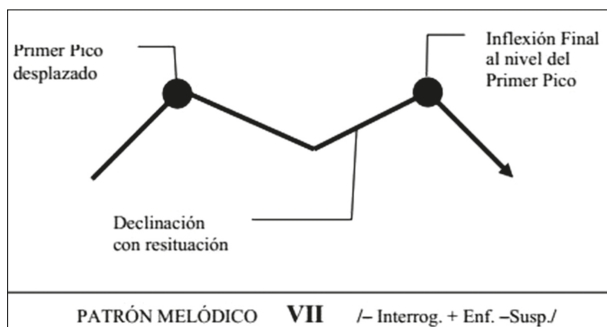


Figura 7. Patrón Melódico VII (Cantero & Font-Rotchés, 2007: 79)

Como podemos ver en la Figura 8, el contorno IM41 de nuestro corpus (“gracias por la información”) presenta el primer pico en “gracias”, sin embargo, como ocurre en el patrón melódico VII (véase Figura 7), el primer pico se desplaza a la siguiente vocal átona (segmento “-cias”) para, posteriormente, experimentar una ligera declinación en el cuerpo (inferior a -20% en cada uno de los valores tonales establecidos para este descenso) que logra resituarse al alza para que el núcleo de la inflexión final se coloque aproximadamente al nivel del valor tonal correspondiente al segmento átono del primer pico. En todo caso, el hecho de que el segmento último experimente un alargamiento en el segmento “-ción” y además se caracterice por un movimiento circunflejo de ascenso y descenso podría estar directamente relacionado con un rasgo de énfasis.

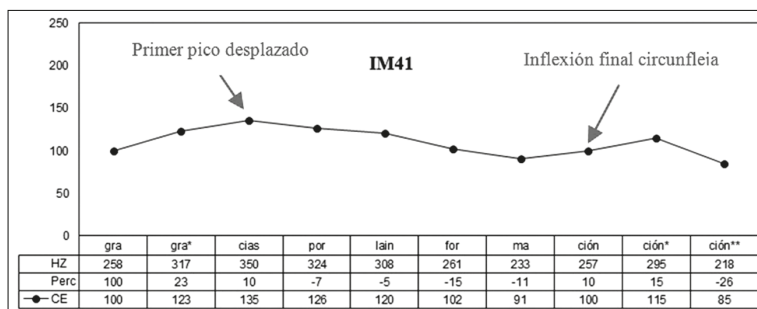


Figura 8. Contorno melódico de la frase “gracias por la información”

Asimismo, en los enunciados I81 (“qué gentuza”) e I1 (“la ciega de los cupones”) podemos observar dos contornos melódicos similares al patrón melódico VII (véase Figura 7). No obstante, si nos fijamos en el enunciado I81 (véase Figura 9), el contorno presenta una ligera alteración: el primer pico no está desplazado a la vocal átona siguiente y, además, el núcleo de la inflexión final presenta un carácter circunflejo (ascendente-descendente) en el contorno como rasgo de énfasis (ascenso de un 22% y descenso de un -22%).

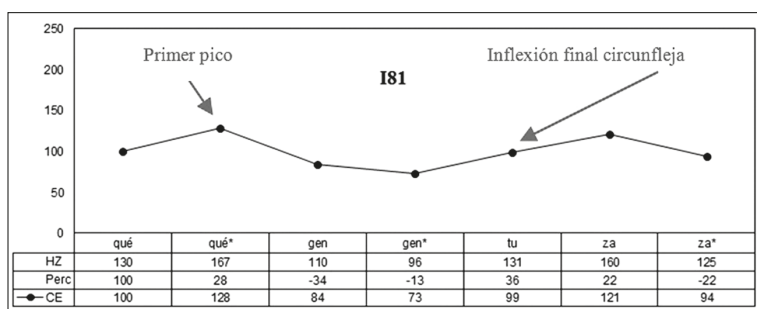


Figura 9. Contorno melódico de la frase “qué gentuza”

En el enunciado I1 (véase Figura 10), el contorno melódico, semejante al que podíamos observar en el patrón melódico VII (véase Figura 7), muestra un primer pico sin desplazamiento hacia la vocal átona contigua, y apenas presenta una declinación propiamente dicha, sino que se mantiene plana con valores tonales inferiores a -10%.



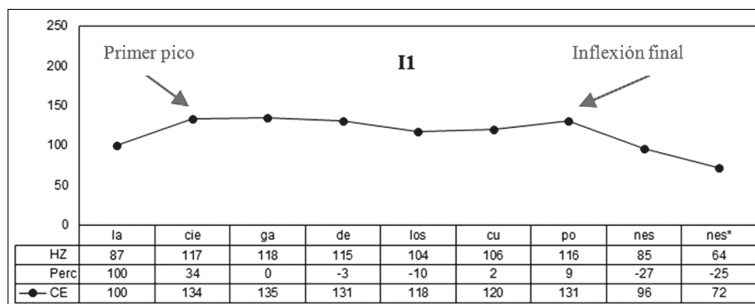


Figura 10. Contorno melódico de la frase “la ciega de los cupones”

Probablemente, el grado de énfasis producido en el enunciado IM41 e I81 aumente tras el desplazamiento del primer pico y la presencia de un núcleo circunflejo en el contorno (ascendente-descendente). Estos desplazamientos, en definitiva, son rasgos melódicos de énfasis y se combinan, además, con los movimientos ascendentes (en este caso moderados) en el anacrusis.

Por lo que respecta a los patrones melódicos enfáticos definidos en función de su declinación, han aparecido dos contornos melódicos delimitados en Cantero & Font-Rotchés (2007). Ambos patrones melódicos (XIIb y XIIc) presentan una anacrusis ascendente hasta el primer pico, desplazado a la siguiente vocal átona y seguido por un cuerpo en zigzag plano para el caso de XIIb (19%) y en zigzag descendente para el caso de XIIc (20%), ambos finalizan con una inflexión final descendente. La irregularidad o no continuidad de los valores tonales en estos contornos se traduce en un número elevado de inflexiones internas que marcan el énfasis en cada palabra (foco ancho). En unos casos (patrón melódico XIIb), la similitud entre los valores de subida (entre 10 y 50%) y de bajada (entre -10 y -50%) de estas inflexiones hace que la curva no tienda a inclinarse o declinarse pronunciadamente (véase Figura 11).

Para el caso del patrón melódico XIIc (véase Figura 12), en este sentido, los valores negativos son más elevados en comparación con los valores positivos tras la estandarización de datos, de ahí que este patrón melódico XIIc tienda hacia la declinación.

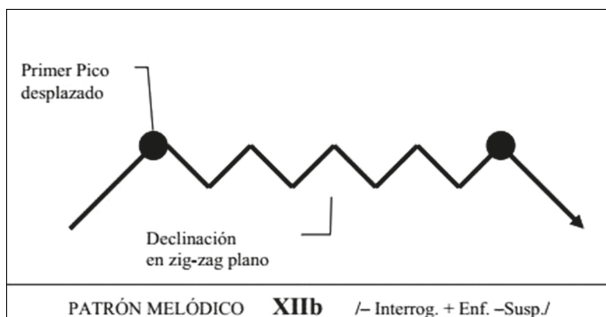


Figura 11. Patrón Melódico XIIb (Cantero & Font-Rotchés, 2007: 83)

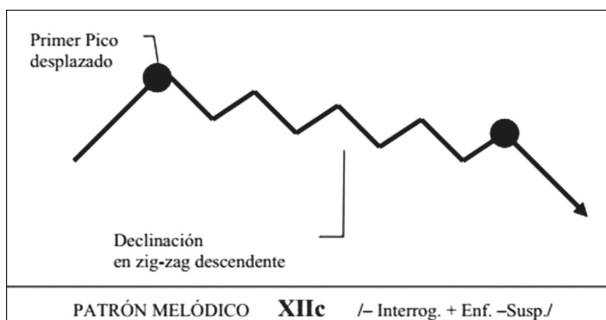


Figura 12. Patrón Melódico XIIc (Cantero & Font-Rotchés, 2007: 84)

En el enunciado I75 (“coño claro, es un Goya auténtico”) (véase Figura 13), observamos un esquema similar al que aparecía para el Patrón Melódico XIIb (véase Figura 11): primer pico ascendente (28%) desplazado a la vocal átona contigua (segmento “-ño”), cuerpo en zigzag plano e inflexión final descendente (declinación pronunciada) con núcleo circunflejo (ascendente-descendente) que parece repetir el énfasis de la inflexión interna. Además el enunciado presenta una resituación en el pico de la inflexión final circunfleja con respecto al valor tonal del primer pico desplazado.

Si observamos con más detalle el cuerpo del enunciado, las inflexiones internas se caracterizan por movimientos de subida y de bajada que representan rasgos de énfasis destacados, así, el énfasis producido en “claro” abarca cuatro valores tonales, lo cual se considera un claro énfasis.

sis de palabra sobre “claro”. Si bien, como podemos observar, el énfasis afecta además a cada palabra del enunciado y, por lo tanto, se convierte en un énfasis global que afecta a todo el enunciado en su conjunto por medio de un perfil “zigzag plano”.

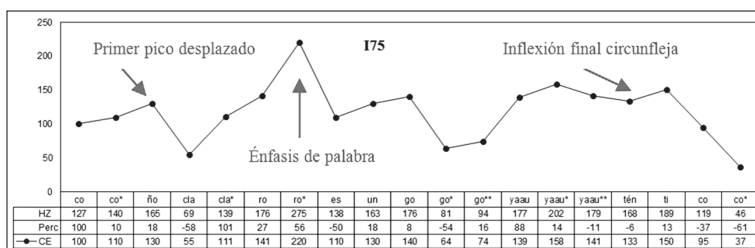


Figura 13. Contorno melódico de la frase “coño claro, es un Goya auténtico”

Al igual que observábamos en I75, el enunciado IM35 (“hostia, una rubia pensando, esto es increíble”) (véase Figura 14) corresponde con un enunciado largo que podemos considerar como uno o como dos contornos. Considerando que se trata de un contorno, el enunciado presenta una inflexión final que muestra una declinación a partir del primer valor tonal correspondiente al segmento “-creí-” con el que concluye el enunciado. Así, al anacrusis ascendente (16%) y con desplazamiento del primer pico hacia el segmento “-tia” le sucede una declinación marcada en el cuerpo por medio de valores tonales negativos de mayor pronunciación con respecto a los valores tonales positivos hasta llegar al núcleo del contorno melódico. El descenso producido en la declinación del

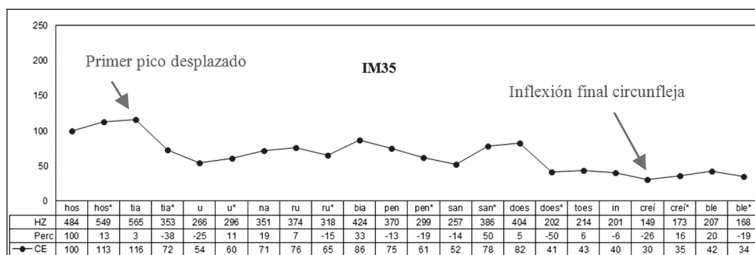


Figura 14. Contorno melódico de la frase “hostia, una rubia pensando, esto es increíble”

cuerpo lo convierte en un contorno de zigzag levemente descendente y claramente enfático con valores de variación en un nivel igual o inferior a -38%. Al igual que ocurría en I75, cada palabra fónica está enfatizada conformando inflexiones internas (más o menos pronunciadas) que finalizan con una inflexión final circunfleja (ascendente-descendente).

5.4. Pues bien, el 21% de contornos melódicos de nuestro corpus podemos afirmar que no encaja directamente con ninguna de las melodías expuestas en Cantero & Font-Rotchés (2007). Estos se caracterizan por la diversidad de valores en los elementos estructurales del contorno y de este modo creemos que pueden conformar nuevas melodías para la caracterización del fenómeno pragmático de la ironía.

Algunas melodías que aparecen en nuestro corpus coinciden con los contornos melódicos expuestos en IM26 (“coño, encima que lo hacemos para salvar su matrimonio”) (véase Figura 15) e I74 (“que me den el ramo ya que no aguanto más”) (véase Figura 16): cinco contornos para el caso de IM26 y seis contornos para el caso de I74. En el caso de IM26, el contorno melódico, al menos por lo que se refiere al anacrusis y al cuerpo, responde con la descripción que se muestra para el Patrón Melódico XIIb (véase Figura 11): anacrusis ascendente y cuerpo zigzag plano como rasgo de énfasis, esto es, movimientos de subida y de bajada que se corresponden con los picos de cada palabra (énfasis global del enunciado).

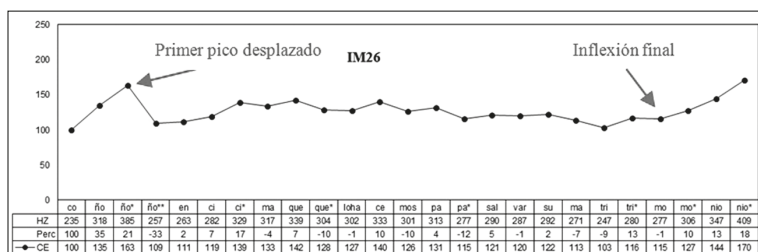


Figura 15. Contorno melódico de la frase “coño, encima que lo hacemos para salvar su matrimonio”

Si bien, el enunciado IM26, como vemos, se caracteriza por un rasgo melódico diferente al que observábamos en el Patrón Melódico XIIb:

inflexión final ascendente superior a 40% en la suma de la totalidad de valores de subida de la inflexión final. En este caso no podemos entenderla como una interrogación, sino que puede entenderse bien como un enunciado inacabado (contornos suspendidos sin inflexión final que se caracterizan como /+suspendidos, +enfáticos/) o bien como un enunciado finalizado como rasgo de énfasis (enunciados /-suspendidos y -interrogativos/). No obstante, no podremos considerar la inflexión ascendente como un rasgo de énfasis, dado que la inflexión final no está colocada tras un pico extra y una resituación a la baja (Cantero, Alfonso, Bartolí, Corrales & Vidal, 2005: 31-32).

Por último, en el caso de I74 (véase Figura 16), el contorno melódico no parece corresponderse con los patrones observados a lo largo de este estudio. I74 muestra un anacrusis descendente con primer pico desplazado a la siguiente vocal átona (segmento “el”), contorno zigzag ascendente como rasgo de énfasis e inflexión final circunfleja (descendente-ascendente) con ascenso pronunciado (64%). El cuerpo, en suma, presenta movimientos de subida y de bajada en los picos de cada palabra; ninguna sobresale del resto, con lo cual puede considerarse énfasis global del enunciado. En este sentido, los valores positivos son más elevados en comparación con los valores negativos en la estandarización de datos, lo cual produce un movimiento de subida, en este caso, moderado, a lo largo del cuerpo del contorno. Para finalizar, observamos una inflexión final circunfleja descendente-ascendente conformada por varios segmentos tonales debido a los alargamientos de sílaba, así como un énfasis de palabra producido por el ascenso de la inflexión final circunfleja (segmento “más”).

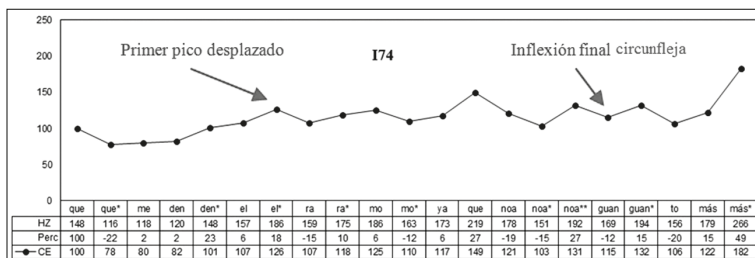


Figura 16. Contorno melódico de la frase “que me den el ramo ya que no aguanto más”

## 6. Conclusiones

Aunque estadísticamente hemos podido comprobar que en este estudio prosódico de la ironía los resultados se encuentran bastante distribuidos, la estandarización de los datos mediante un lenguaje de programación propio del modelo *AMH* nos ha permitido establecer algunas conclusiones con mayor objetividad en el conocimiento de las características melódicas de los enunciados irónicos objeto de nuestra investigación. No olvidemos que la metodología utilizada supera algunos inconvenientes de descripciones “impresionistas” previas que no expresan de forma precisa los cambios de F0 sobre una base de datos objetivos y cuantificables.

En tal caso, los patrones melódicos que se han podido observar sobre el 79% del total del corpus han sido los siguientes:

- Un patrón melódico de entonación neutra (I) (25%),
- Un patrón melódico de entonación suspendida (VIa) (26%),
- Tres patrones melódicos de entonación enfática (VII, XIIb, XIIc) (49%).

Tras las conclusiones expuestas, la alteración de las melodías neutras y suspendidas ha marcado un énfasis con cambio en el valor fonológico en casi el 50% del corpus analizado. Esto es, cada uno de los rasgos del contorno se ha caracterizado por un énfasis, de ahí que se hayan creado diferentes tipos de melodías enfáticas cuyos rasgos melódicos se han combinado libremente. No obstante, de los resultados obtenidos, tres patrones enfáticos han aparecido de manera continua a lo largo del corpus. Este énfasis, no olvidemos, queda relacionado con información de tipo contextual que, junto a una serie de rasgos fónicos que se mueven en el ámbito de lo suprasegmental, aportan información referente a los conocimientos individuales, sociales y culturales que permiten reconocer e interpretar las intenciones irónicas en determinadas situaciones.

Ahora bien, nuestra investigación constituye una aproximación inicial al problema, sin embargo, queda presente la conveniencia de seguir investigando sobre los valores porcentuales y estandarizados de F0 presentes en nuestro trabajo en relación con todas las variables contextuales posibles.

A ello se añade la observación de otros objetivos que no hemos podido abordar en nuestra investigación dadas las limitaciones propias de un trabajo de esta índole:

- Completar el análisis con una fase perceptiva a partir de la síntesis de curvas estandarizadas con el fin de comprobar la validez de los resultados de la fase anterior.
- Complementar el estudio entonativo de estos enunciados irónicos con otros factores prosódicos que, desde la observación del corpus, creemos que pueden influir en el efecto irónico: las pausas como marcas fonéticas de límite de grupo entonativo; el reajuste tonal entre contornos irónicos y no irónicos; los ejemplos de foco estrecho en los que se pone de relieve una parte del enunciado; el estudio del fenómeno de la duración, así como de la intensidad mediante sistemas de normalización que faciliten su estudio.

Todo ello nos ayudará no solo a validar los resultados obtenidos hasta aquí, sino a complementar el estudio prosódico del fenómeno pragmático de la ironía.

## 7. Bibliografía

- Alvarado Ortega, Belén. 2006. Las marcas de la ironía. *Interlingüística* 16: 1134-8941.
- Anolli, Luigi; Ciceri, Rita & Infantino, María. 2000. Irony as a game of implicitness: Acoustic profiles of ironic communication. *Journal of Psycholinguistic Research* 29(3): 275-277.
- Attardo, Salvatore; Eisterhold, Jodi; Hay, Jennifer & Poggi, Isabella. 2003. Multimodal markers of irony and sarcasm. *Humor: International Journal of Humor Research* 16(2): 243-260.
- Ballesteros Panizo, Mapi. 2011. La entonación, un elemento que se pueden aprender y enseñar. En Hidalgo Navarro, Antonio; Congosto Martín, Yolanda & Quilis Merín, Mercedes (ed.) *El estudio de la prosodia en España en el siglo XXI: perspectivas y ámbitos*. Anejo 75 de la revista *Quaderns de Filologia*. Valencia: Universidad de Valencia, 267-285.
- Becerra Valderrama, María Isabel. 2011. *El papel de la prosodia y el contexto en la comprensión y producción de dos formas de ironía en español* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - Depar-

- tamento de Psicología Básica. [Repositorio UAM]. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/7700>
- Becerra Valderrama, María Isabel. 2012. Rasgos prosódicos en la producción de dos formas de ironía en español. *Lingüística* 28: 191-205.
- Boersma, Paul & Weenink, David. 2014. *Praat* [versión 5.3.82]. <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/> [Acceso 12/01/2014].
- Bryant, Gregory A. & Fox Tree, Jean E. 2002. Recognizing verbal irony in spontaneous speech. *Metaphor and Symbolic Activity* 17(2): 99-117.
- Bryant, Gregory A. & Fox Tree, Jean E. 2005. Is there an ironic tone of voice? *Language and Speech*, 48(3): 257-277.
- Cantero Serena, Francisco José. 1995. *Estructura de los modelos entonativos. Interpretación fonológica del acento y la entonación del castellano*. (Tesis Doctoral inédita). Barcelona: Universitat de Barcelona - Departament de Filologia Romànica.
- Cantero Serena, Francisco José. 2002. *Teoría y análisis de la entonación*. Barcelona: Ediciones de la Universidad de Barcelona.
- Cantero Serena, Francisco José; Alfonso Lozano, Raúl; Bartolí Rigol, Marta; Corrales, Anna & Vidal, Maribel. 2005. Rasgos melódicos de énfasis en español. *Phonica* 1: 1-40. [http://www.publicacions.ub.edu/revistes/phonica1/PDF/articulo\\_03.pdf](http://www.publicacions.ub.edu/revistes/phonica1/PDF/articulo_03.pdf) [Acceso 12/01/2014].
- Cantero Serena, Francisco José & Font-Rotchés, Dolors. 2007. Entonación del español peninsular en habla espontánea: patrones melódicos y márgenes de dispersión. *Moenia. Revista lucense de lingüística e literatura* 13: 69-92.
- Cantero Serena, Francisco José & Font-Rotchés, Dolors. 2009. Protocolo para el análisis melódico del habla. *Estudios de fonética experimental* 18: 17-32.
- Cantero Serena, Francisco José & Mateo Ruiz, Miguel. 2011. Análisis melódico del habla. Complejidad y entonación en el discurso. *Oralia* 14: 105-128.
- Cheang, Henry S. & Pell, Marc D. 2008. The sound of sarcasm. *Speech Communication* 50: 366- 381.
- Cortés Moreno, Maximiano. 2000. *Adquisición de la entonación española por parte de hablantes nativos de chino* (Tesis Doctoral inédita). Barcelona: Universitat de Barcelona - Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura.
- Cortés Moreno, Maximiano. 2004. Análisis acústico de la producción de la entonación española por parte de sinohablantes. *Estudios de Fonética Experimental* 13: 81-110.
- Cutler, Anne. 1974. On saying what you mean without meaning what you say. En La Galy, W. Michael; Fox, A Robert & Bruck, Anthony (ed.) *Papers*



- from the Tenth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society. Chicago: Chicago Linguistic Society, 117-127.
- Devís Herraiz, Empar. 2011. La entonación de (des)cortesía en el español coloquial. *Phonica* 7: 36-79. <http://www.publicacions.ub.edu/revistes/phonica7/documentos/733.pdf> [Acceso 12/01/2014].
- Escandell Vidal, Victoria. 1984. La interrogación retórica. *Dicenda* 3: 9-37.
- Font-Rotchés, Dolors. 2005. *L'entonació del català. Patrons melòdics, tones i marges de dispersió* (Tesis Doctoral inédita). Barcelona: Universitat de Barcelona - Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura.
- Font-Rotchés, Dolors. 2006. *Corpus oral de parla espontània. Gràfics i arxius de veu. Biblioteca Phonica* 4. Barcelona: Publicacions y Edicions de la Universitat de Barcelona. [http://www.publicacions.ub.edu/revistes/phonica-biblioteca/corpus\\_oral\\_01.pdf](http://www.publicacions.ub.edu/revistes/phonica-biblioteca/corpus_oral_01.pdf) [Acceso 12/01/2014].
- Font-Rotchés, Dolors. 2007. El mètode Anàlisi melòdica de la Parla aplicat al català. En Carrera, Josefina & Pons, Clàudia (ed.) *Aplicacions de la fonètica*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 199-201.
- Font-Rotchés, Dolors & Mateo Ruiz, Miguel. 2013. Entonación de la interrogativas absolutas del español peninsular del sur en habla espontánea. *Onomázein* 28: 256-275.
- Gibbs, Raymond W. 2000. Irony in Talk among Friends. *Metaphor and Symbol* 15(1-2): 5-27.
- Haiman, John. 1998. *Talks Is Cheap: Sarcasm, Alienation, and the Evolution of Language*. Oxford: Oxford University Press.
- Haverkate, Henk. 1985. La ironía verbal: análisis pragmlingüístico. *Revista Española de Lingüística* 15(2): 343-391.
- Hidalgo Navarro, Antonio. 1997. *La entonación coloquial. Función demarcativa y unidades de habla*. Anejo 21 de la revista *Quaderns de Filologia*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Kreuz, Roger J. & Roberts, Richard M. 1994. Why do people use figurative language? *American Psychological Society* 5(3): 158-163.
- Liu, Yen-Hui. 2003. *La entonación del español hablado por taiwaneses* (Tesis Doctoral inédita). Barcelona: Universitat de Barcelona - Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura.
- Liu, Yen-Hui & Cantero Serena, Francisco José. 2002. La entonación prelingüística del español hablado por taiwaneses: establecimiento de un corpus. En Díaz García, Jesús (ed.) *Actas del II Congreso de Fonética Experimental*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 238-242.
- Mateo Ruiz, Miguel. 2010. *Análisis melódico del habla: protocolo para la automatización de la obtención de los datos de la curva estándar* (trabajo

- fin de máster inédito). Barcelona: Universitat de Barcelona - Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura.
- Mateo Ruiz, Miguel. 2014. *La entonación del español meridional* (Tesis Doctoral inédita). Barcelona: Universitat de Barcelona - Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura.
- Milosky, Linda M. & Ford, Janet A. 1997. The role of prosody in children's inferences of ironic intent. *Discourse Processes* 23: 47-61.
- Muecke, Douglas Colin. 1973. The communication of verbal irony. *Journal of Literary Semantics* 2: 35-42.
- Padilla García, Xosé A. 2004. El tono irónico: estudio fonopragmático. *Español Actual* 81: 85-98.
- Padilla García, Xosé A. 2011. ¿Existen rasgos prosódicos objetivos en los enunciados irónicos? *Oralia* 14: 203-226.
- Reus Boyd-Swan, Francisco. 2009. Cómo se manifiesta la ironía en un texto escrito. En Ruiz Gurillo, Leonor & Padilla García, Xosé (ed.) *Dime cómo ironizas y te diré quién eres: una aproximación pragmática a la ironía*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 293-305.
- Rockwell, Patricia. 2000. Lower, slower, louder: Vocal cues of sarcasm. *Journal of Psycholinguistic Research* 29(5): 483-495.
- Rockwell, Patricia. 2007. Vocal Features of Conversational Sarcasm: a Comparison of Methods. *Journal of Psycholinguistic Research* 36: 361-369.
- Ruiz Gurillo, Leonor. 2010. Las "marcas discursivas" de la ironía. En Cifuentes Honrubia, José Luis; Gómez González-Jover, Adelina; Lillo, Antonio & Yus, Francisco (coord.) *Los caminos de la lengua. Estudios en homenaje a Enrique Alcáraz Varó*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 871-886.