

ANÁLISIS DEL ACTO DRAMÁTICO: UN MODELO COMUNICATIVO

ÁNGEL F. SÁNCHEZ ESCOBAR
Universidad de Sevilla

RESUMEN

La intención de este artículo es presentar un modelo comunicativo para el acto dramático basado en el modelo de competencia comunicativa de Bachman (1990), con las aportaciones de teóricos de la teoría de la recepción (Teresa Julio, 1996). Este modelo se basa en la lengua e implica autor/espectador ideal, a partir de cuya competencia lingüística es posible definir el *input* dramático. Para ilustrar el modelo se dan ejemplos sacados de la obra dramática de Eduardo Asquerino.

PALABRAS CLAVES

Competencia comunicativa, teoría de la recepción, acto dramático, espectador ideal, autor ideal, *input* dramático

ABSTRACT

This is an attempt to delineate a communicative model of the communicative act based on a model of communicative competence defined by Bachman (1990), with the contributions of proponents of the reception theory (Teresa Julio, 1996). This model is based on language and involves an ideal author/spectator, whose linguistic competence serves as the basis for the definition of the dramatic input. Illustrations will be drawn from Eduardo Asquerino's dramatic works.

KEY WORDS

Communicative competence, reception theory, dramatic act, ideal spectator, ideal author, dramatic input.

RESUME

L'intention de cet article est de présenter un modèle communicatif pour l'acte dramatique basé sur le modèle de compétence communicative de Bachman (1990), avec les apports de théoriciens de la théorie de la réception (Teresa Julio, 1996). Ce modèle-ci est basé sur la langue et implique auteur/spectateur idéal. A partir de sa compétence linguistique il est possible de définir l'*input* dramatique. Pour illustrer le modèle on donne des exemples tirés de l'oeuvre d'Eduardo Asquerino.

MOTS-CLES

Compétence communicative, théorie de la réception, acte dramatique, spectateur idéal, auteur idéal, *input* dramatique.

INTRODUCCIÓN

En las siguientes páginas me propongo presentar un método comunicativo para el análisis del acto dramático principalmente basado en el modelo de competencia comunicativa de Bachman (1990), con las aportaciones de teóricos de la teoría de la recepción (Teresa Julio, 1996) Este modelo –con lo que el concepto de modelo conlleva– se basa en la lengua e implica a un emisor/receptor ideal: un autor/espectador ideal, a partir de cuya competencia lingüística me será posible definir el *input* dramático. El *input* es la forma dramática lingüísticamente codificada que nos remite de forma receptiva al espectador y de forma productiva al autor. Mi intención es, además, diseñar un método fácil, integral, pedagógico del análisis del acto dramático sin tener que renunciar, en lo posible, al estudio en profundidad de algunos componentes de la obra teatral.

Para ilustrar el modelo, y sin intentar ser de ninguna manera exhaustivo, he extraído algunos ejemplos de la abundante obra de Eduardo Asquerino (1824-1881)¹, un dramaturgo que compuso y representó sus obras –principalmente comedias de costumbres (incluyendo las de tipo andaluz, sentimental y político), dramas históricos y juguetes cómicos– en las décadas cuarenta y cincuenta del siglo XIX. Asquerino tuvo el privilegio, o quizás la mala fortuna, de escribir en la confluencia de dos momentos literarios importantes, primordialmente en la década de los cuarenta y parte de los cincuenta, en un momento en que el romanticismo estaba metafóricamente hecho pavesas tras su estallido –ya fuera por evolución o por revolución–, y el neoclasicismo perduraba a duras penas en un eclecticismo difícil de matizar. Fue sin duda un momento de crisis para las letras del que se ya percataron algunos críticos de la época, y más evidente quizás desde nuestra perspectiva de más de siglo y medio después.

¹ En la bibliografía al final del artículo se incluye un listado de todas las obras dramáticas de Eduardo Asquerino. Se observará que escribió muchas de ellas en colaboración, sin embargo al referirme a sus obras haré, por claridad, solamente alusión a él como autor.

Pero se hace necesario, antes de comenzar mi propuesta metodológica, acercarnos a la noción de competencia comunicativa y de comunicación teatral.

1. LA COMPETENCIA COMUNICATIVA

Como es bien conocido, la noción de competencia comunicativa surgió a raíz de la distinción realizada por Chomsky (1965) entre competencia y actuación. Para Chomsky, la competencia lingüística era el conocimiento de la lengua que tendría un hablante nativo ideal (es decir, el conocimiento implícito o explícito del sistema de la lengua), mientras que actuación sería el uso individual de la lengua y estaría limitado por factores externos como fallos de memoria, distracciones, errores, etc. La actuación nunca refleja el conocimiento subyacente de la lengua que un hablante puede tener. Su modelo se basó en dicho conocimiento subyacente, en abstracciones idealizadas de la lengua, en lugar de la actuación que se presentaba a menudo con imperfecciones.

Esta distinción dio pie a una confrontación dialéctica por parte de diversos sociolingüistas norteamericanos que veían cómo la competencia lingüística definida por Chomsky no incluía la adecuación de los enunciados a un contexto; es decir, a su dimensión sociocultural. A partir de aquí, Hymes (1972, 1973) crea la noción de competencia comunicativa, que incluye la competencia sociolingüística, la contextual y la gramatical. Para Savignon (1972, 1983), la competencia comunicativa consiste en la adaptación de la competencia lingüística al entorno total informativo (contexto, interlocutores, registro, estilo, situación, cooperación entre los interlocutores, etc.). Para Canale y Swain (1980), la competencia comunicativa tiene cuatro componentes: (1) gramatical, (2) sociolingüístico, (3) discursivo y (4) estratégico.

Bachman (1990), cuyo modelo he adaptado a éste del signo dramático, parte de todo este bagaje sobre la competencia comunicativa, realizado principalmente en Estados Unidos, pero además incorpora el modelo de Halliday (1975) en Gran Bretaña, que describe las funciones del lenguaje. Bachman recoge, pues, la tradición británica en la lingüística funcional y la norteamericana en la sociolingüística, de gran influencia en la pragmática, y define su modelo en esta combinación aplicada de teorías lingüísticas, sociolingüísticas, pragmáticas y, como veremos, psicolingüísticas. Para él, la capacidad comunicativa del emisor y del receptor consiste 1) en una competencia lingüística o el conocimiento de

los componentes del lenguaje para comunicarse, 2) en una competencia estratégica relacionada con la valoración de la información y la realización de un plan de comunicación y 3) en mecanismos psicofisiológicos relacionados con el modo de percepción de la comunicación por el receptor, como por ejemplo, a través de la vista o el oído, o de su producción a través de su destreza articuladora del emisor (1990, p. 84). El grado de comunicabilidad en la lengua del emisor/receptor dependerá del grado de adquisición de estas competencias. En nuestro modelo, el emisor/receptor ideal tendría el mayor grado de competencia comunicativa.

2. COMUNICACIÓN TEATRAL

Tanto los semiólogos como los que abogan por la teoría de la recepción más abarcadora de elementos extraliterarios afirman que hay comunicación entre obra literaria y receptor a través del texto, al igual que la hay entre un autor dramático y su público. Efectivamente, el autor escribe pensando en su público y para comunicarle algo, realiza, como apuntaría Iser (1989), un acto de habla. Mediante su competencia comunicativa, construye y ofrece al espectador un material escrito compuesto de un texto principal (réplicas/parlamentos) y un texto secundario (acotaciones) con un germen de representabilidad que lo transforma en texto de representación o *input* teatral². El espectador, mediante su capacidad comunicativa –que incluye sus propias vivencias y cognición³– va a interpretar ese *input* y recibir el mensaje. En otras palabras, el *input* es la información que recibe el espectador. Su respuesta o *output* se presenta codificada de forma diferente en un efecto retroactivo (*feedback*). Esto no ocurriría así en el plano escénico ya que los personajes usan un código lingüístico común.

Pero la forma inicial del teatro es un texto escrito compuesto de réplicas/parlamentos y acotaciones –o didascalias en un sentido más general– que se transforman al representarse en signos verbales y visuales, y crean una pluralidad de emisores y de receptores. Básicamente, Bobes propone esta clasificación:

² No es mi intención definir una pluralidad de términos alrededor del concepto del *input*, pero se podría hacer una diferencia entre el *input* del texto escrito y un *input* de la representación; a este último me referiré en estas páginas.

³ Para Campbell y Wales resulta difícil, sin embargo, distinguir entre la competencia comunicativa, o conjunto de habilidades humanas exclusivamente específicas del lenguaje, y la cognoscitiva (Campbell y Wales, 1975, p. 265).

Emisores:

- 1) dramaturgo (o autor del texto dramático)
- 2) director de escena
- 3) actor (personaje)

Receptores:

- 4) actor (personaje)
- 5) espectador
- 6) lector (individual y director de escena)

En el texto escrito, la comunicación se daría entre el autor y el lector, en la representación entre director de escena (a su vez lector) y espectador, y a nivel escénico entre los actores (personajes). El efecto *feedback* que se da en todos los géneros afectaría tanto al director y a los actores como al autor. Bobes distingue entre el proceso dialógico (de ida y vuelta) entre autor y espectador y el proceso dialogado, entre personajes, en el que no intervienen ni el autor ni el espectador (1991, pp. 17-20). Esta investigadora también afirma, coincidiendo con Iser, que la obra es un acto ilocucionario –que denominamos aquí “elocutivo”⁴– extendido compuesto de diversos actos de habla (1991, pp. 148-149), aunque desde mi perspectiva consiste más en un acto de habla extendido.

María Teresa Julio (1996) en su modelo comunicativo presenta el siguiente esquema basado en el texto como representación y no como lectura:

Emisores:

- 1) dramaturgo (o autor del texto dramático)
- 2) autor de comedias (director de escena)
- 3) actor (personaje)

Receptores:

- 4) espectador
- 5) actor (personaje)

⁴ Creo que la traducción más acertada de *illocutionary* no es “ilocucionario” sino elocutivo.

María Teresa Julio cree que la comunicación se da entre un autor modelo y un espectador modelo, y basa en éstos sus cuatro fuentes de información de todo espectador teatral –verbal, visual, competencia pragmática y literaria–.

Ubersfield propone un esquema de comunicación parecido en lo que llama “actualización teatral”, incluyendo el mensaje (o conjunto de signos) y sus códigos:

Emisor (múltiple):	autor + director + otros técnicos + comediantes
Mensaje:	texto + representación (dos subconjuntos en la actualización teatral)
Códigos:	código lingüístico+ código perceptivo (visual, auditivo) + código sociocultural (“decoro”, “verosimilitud”, “psicología”, etc.) + códigos propiamente espaciales (espacial-escénico, lúdico, etc., que codifican la representación en un momento dado de la historia).
Receptor:	Espectador(es), público (1989, pp. 29-30).

Para Ubersfield, el código sociocultural se limita al escénico, al microcosmos de la obra. Creo, sin embargo, que podemos extenderlo al mundo real y extraliterario.

Realmente, al realizar un modelo, por muy integrador que se pretenda, siempre se van a excluir elementos importantes para algún investigador, pero quizás esté ahí la esencia del concepto de modelo. En este modelo me acerco, de manera comunicativa, al texto dramático como lector, y trato de describir el *input* de su representatividad, básicamente desde el punto de vista del receptor, aunque esto siempre nos conduce al punto de vista del autor. Me centro, pues, en la forma de ese proceso dialógico que se realiza entre autor y espectador.

Pero tanto para producir un texto como para recepcionarlo, el autor y el espectador han de tener una capacidad comunicativa que les permita entre otras cosas percibir tanto elementos internos a él (su constitución formal u organizativa y su constitución pragmática) como externos (contexto cultural, social, político, psicológico). Así pues, el *input* teatral se va a caracterizar por unos componentes formales, pragmáticos y contextuales. Aplicado a este estudio, este espectador, un espectador ideal, va a ser capaz, mediante tal capacidad comunicativa, de percibir dicho *input* y captar la multiplicidad significativa de una obra dramática, la de Eduardo Asquerino en este caso. Concebiría a tal espectador como el descodificador óptimo de la obra de dicho autor.

3. UN MODELO COMUNICATIVO

Efectivamente encerrar la rica complejidad de la obra dramática en un modelo comunicativo entraña realizar un gran esfuerzo de síntesis, pero al mismo tiempo ayuda a definir unos instrumentos relativamente fáciles de acercamiento a esa complejidad. Pero, ¿por qué un modelo?

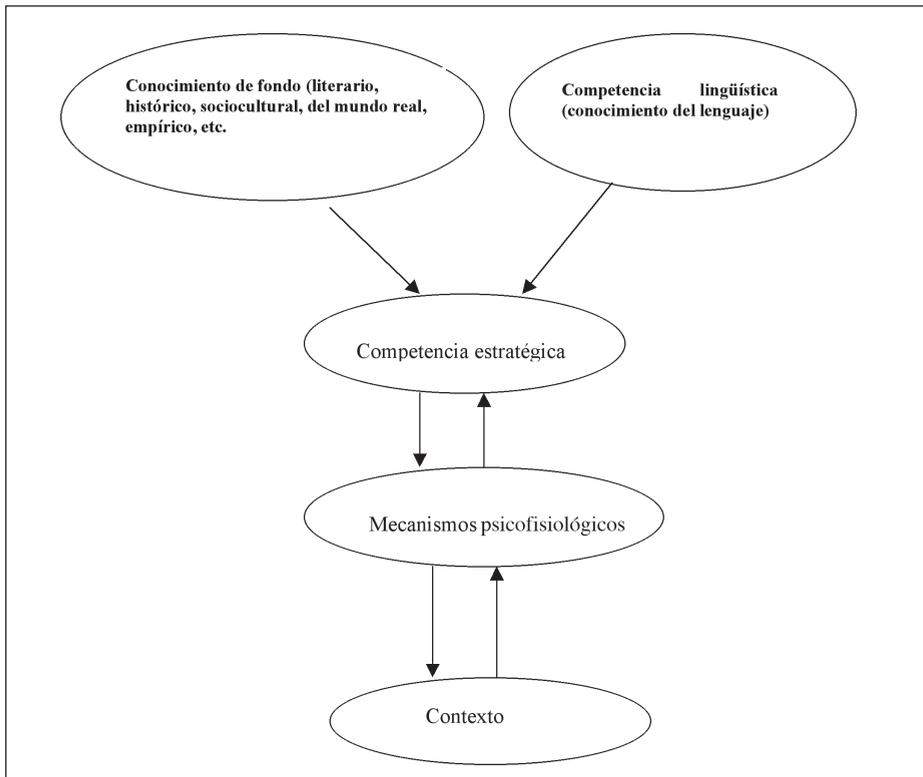
Un modelo comunicativo del signo dramático trataría de encontrar la lógica subyacente al proceso comunicativo entre autor y espectador. Los modelos no se basan en datos empíricos sino en la observación y el análisis, aunque han de ser corroborados en un entorno empírico. Dependiendo de esa observación y de los instrumentos de análisis que se elijan (objetivo, pragmático, etc.) así será el modelo que el investigador ha de construir. Es por ello que pueden surgir –y de hecho existen– infinidad de modelos de crítica literaria. Un ejemplo conocido de modelo es el realizado por Chomsky para definir el sistema interno responsable de la producción del lenguaje.

Construir un modelo tiene sus ventajas porque se pueden eludir ciertas variables, aunque también sus límites ya que nunca va a llegar a tener una correspondencia completa ni perfecta con el mundo empírico del hecho dramático. El modelo se construye partiendo de la observación, de la experiencia, de otros modelos. El modelo tiene además que estipular la naturaleza de la correspondencia entre los rasgos del modelo y las propiedades del proceso que modela, especificar de qué manera simplifica o distorsiona lo que intenta describir y validarse con datos empíricos.

María Teresa Julio define su modelo comunicativo del acto dramático basándose en la teoría de la recepción y lo aplica al teatro de Rojas Zorrilla, pero tras leer su indudable aportación al análisis del signo dramático, uno se queda con una visión de conjunto confusa. En el proceso de comunicación entre el autor y el espectador a través de la escenificación, sus cuatro fuentes de información no se integran en un todo coherente. Por un lado, define como externas las fuentes de información verbal y visual, pero, sin embargo, define el contexto extralingüístico, que es algo externo, dentro de la competencia pragmática (1996, p. 360). En este sentido, también se refiere a las fuentes de conocimiento vivencial y literario, que son externas, al acercarse a las competencias pragmática y literaria (1996, p. 16), sin introducir en su modelo el conocimiento de fondo, algo comúnmente aceptado por los lingüistas.

Por otro lado, en la competencia pragmática alude a elementos léxicos y semánticos (1996, p. 379) que deberían ser parte de la competencia gramatical u oracional del espectador, no definida en su modelo. Finalmente, en la información verbal alude a elementos sociolingüísticos en la forma de hablar del personaje y que denotan origen geográfico, social, edad, sexo, etc., pero tampoco define la competencia sociolingüística que habría de guiar al espectador a comprender esa información que se le presenta en escena.

Además, María Teresa Julio, como he observado, usa como fuente de información del espectador su competencia literaria, pero, desde mi perspectiva, esta competencia es más conocimiento –conocimiento de fondo– que competencia en el sentido lingüístico. Este conocimiento va a guiar al lector a reconocer la constitución formal de la obra antes y durante la representación.



Cuadro 1: Capacidad comunicativa en la lengua.

Creo, pues, que se hace necesario definir un modelo comunicativo del hecho teatral que integre el contexto (tanto el externo como el interno), el conocimiento de fondo, la competencia lingüística (tanto en el nivel oracional y textual, como el pragmático y el sociolingüístico) del espectador y su captación de lo verbal y lo visual. Se hace necesario también la definición de una competencia estratégica que ayude al espectador a activar su competencia lingüística ante el hecho dramático.

Si se parte de la base, como propone la teoría de la recepción, de que existe “comunicación” entre autor y receptor a través del texto, podríamos afirmar que la hay entre autor y espectador a través de la representación. El espectador efectúa su capacidad comunicativa en la lengua al crear significados explorando el potencial intrínseco que tiene dicho texto para provocar un continuo flujo de respuestas. Ha de conjuntar además su conocimiento de la lengua y del mundo (un conocimiento normalmente llamado de fondo) con una serie de procedimientos para adaptar este conocimiento a la resolución de nuevos problemas de comunicación que vayan surgiendo y que le van a solicitar una respuesta distinta en cada caso. Estos procedimientos le van a servir para dar su propia respuesta al texto, un texto que como sabemos está compuesto de cadenas conversacionales orales entre hablantes escénicos y de signos visuales. Al partir necesariamente del texto dramático escrito, he de prescindir para definir el *input* del director de escena, y reconstruir la representación a través de la competencia comunicativa del espectador.

Veamos ahora, antes de describir el *input* dramático, los mecanismos que se activarían tanto en el autor como en el espectador ante el acto comunicativo representado por el hecho dramático. El modelo sirve, desde el punto de partida de la producción, para el autor, y de la recepción para el espectador; por lo tanto, aunque mencionemos especialmente al espectador, también me refiriere al autor. Desde este punto de vista, la capacidad comunicativa en la lengua (Bachman 1990) del autor y espectador consta de:

- a) una competencia lingüística o conocimiento de los componentes del lenguaje para comunicarse;
- b) una competencia estratégica, relacionada con la valoración de la información y la realización de un plan de comunicación;
- c) mecanismos psicofisiológicos relacionados con el modo de percepción de la comunicación, como por ejemplo, a través de la vista o el oído.

Es la competencia estratégica la que va a ayudar al espectador a activar los componentes de su competencia lingüística ante un hecho lingüístico presentado en una situación contextualizada, ante el *input* dramático. Esta competencia estratégica le proporciona un medio de relacionar la competencia lingüística, por un lado, con los rasgos del contexto en el que se realiza el acto lingüístico y, por otro, con el conocimiento de fondo (sociocultural, histórico, literario, del mundo real, etc.) que tiene en común con el autor. Mediante esta competencia estratégica el espectador va a integrar en un todo los múltiples factores del complejo proceso de comunicación que se establece entre él y el autor ante la representación.

Los mecanismos psicofisiológicos se refieren a los procesos neurológicos y psicológicos implicados en la recepción o producción de la lengua como fenómeno físico (verbal, visual). La competencia estratégica va a ayudar al espectador a percibir, mediante mecanismos psicofisiológicos como la vista o el oído, el acto comunicativo, y, haciendo uso de su competencia lingüística tanto organizativa (gramatical y textual) como pragmática (elocutiva y sociolingüística) respondería comunicativamente, daría su respuesta cualificada, efectuaría su recepción particular del texto. Según este modelo, la competencia literaria del espectador/autor estaría incluida dentro de la competencia organizativa (textual) y cobraría significado dentro de la pragmática.

El conocimiento de fondo o extralingüístico que posee el espectador en nuestro modelo, a través de su competencia estratégica, va a proporcionar información a los componentes de su competencia lingüística (organizativa y pragmática) sea cual fuere su canal, verbal o visual, que cobrarán su verdadero significado dentro de su contexto. Pero no olvidemos que la comunicación también implica una interrelación dinámica entre comunicantes ya que no es simplemente un intercambio de información. En este intercambio, los interlocutores se van a guiar por el principio de cooperación.

Veamos un cuadro general de los componentes de esta capacidad comunicativa antes de analizarlos de una manera general:

CAPACIDAD COMUNICATIVA EN LA LENGUA		
COMPETENCIA LINGÜÍSTICA	a) organizativa	1) gramatical: componentes léxico-semánticos, morfosintácticos, fonéticos, fonológicos, ortográficos
		2) textual
	b) pragmática	1) elocutiva
		2) sociolingüística
COMPETENCIA ESTRATÉGICA	Valoración	
	Planificación	
	Realización	
MECANISMOS PSICOFISIOLÓGICOS		

Cuadro 2: Componentes de la capacidad comunicativa en la lengua.

3.1. Competencia lingüística

3.1.1. Competencia organizativa: gramatical y textual

Así pues, dentro de su competencia lingüística, el espectador dispone de a) una competencia organizativa que incluye 1) una competencia gramatical y 2) una competencia textual. La competencia gramatical incluye, a su vez, componentes léxico-semánticos, morfosintácticos, fonológicos y ortográficos (aunque éstos últimos no serían relevantes a nivel de la representación). Mediante ésta va a ser capaz de captar las significaciones específicas de las palabras –su sentido proposicional– así como la realización física de éstas como sonidos o realizaciones visuales (grafías). En el texto de la representación captaría simplemente el sentido denotativo de los elementos sonoros.

Desde el punto de vista de los componentes de la competencia gramatical, nos podemos acercar a la obra dramática de Asquerino en función de ocho elementos,

- 1) Arcaísmos
- 2) Imágenes
- 3) Cultismos

- 4) Vulgarismos
- 5) Andalicismos
- 6) Empleo de otras lenguas
- 7) La exclamación
- 8) Componente métrico

En este nivel oracional, las obras de Asquerino, realizadas como hemos comentado en la década de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, conservan muchas de las características de la dramaturgia romántica de la década anterior. Por ejemplo, en los dramas históricos de Eduardo Asquerino vamos a observar el uso de sustantivos, pronombres, adjetivos, adverbios y expresiones de carácter arcaico, formando un conjunto relativamente limitado (mercedes, mudanzas, vos, pronombres enclíticos átonos, aqueste, cual, cuán, do, ha, pluguiera, presto, a fe, por ventura, el subjuntivo en -ra o algunas oraciones exclamativas), que el autor sabe colocar en el momento oportuno, bien para dar a la obra la pincelada histórica bien por necesidad de la rima. En las comedias también se dan ciertos casos de arcaísmos, aunque en un uso muy particular y reducido.

Así pues, en los dramas histórico-legendarios hay casos de sustantivos arcaizantes en *El tesorero y el rey* y en *El gabán del rey*, obras re-creadas en el siglo XIV y XV respectivamente:

- Lía. (Sobresaltada.)
¿Qué dices?
¿No me queda ya esperanza?...
- Rebeca. Yo nada sé.
- Lía. (Con abatimiento.)
Ya dos años
van, y en ausencia tan larga,
¡cuántas desventuras pueden
caber, y cuántas *mudanzas*! (*El tesorero del rey*, I, II, p. 11)
- Lía. Mi desgracia.
- García. Pues bien, ¡dadme *albricias*!
- Lía. ¿Yo,
albricias? Te diera el alma. (*El tesorero del rey*, I, III, p. 12)
- Hernando. ¡Ingratos!, ¡id!. ¡No me espanta
aunque con *mercedes* mil
besasteis del rey la planta,
que el polvo no es menos vil
cuando al cielo se levanta! (*El gabán del rey*, II, IV, p. 29)

Se observan también formas arcaicas de verbos como *ba*, apócope de *hacer*, y *pluguiera* en *El gabán de rey*:

- Beatriz. ¿Cantasteis?
Benavente. Tres años *ba*
 que enmudecisteis, y ya
 ni la voz conoceremos. (*El gabán del rey* II, VIII, p. 39)
- Infanta. Su esperanza... ¡a Dios *pluguiera*! (*El gabán del rey* III, IV,
 p. 56)
- Aurora. ¡Triste de mí!
 ¡*Pluguiera* a Dios no le amase! (*Vengar con amor sus*
 celos, XI, p. 22)

El arcaísmo va a estar también relativamente presente en las comedias de Asquerino. En *Haz bien sin mirar a quién* y en *La verdad por la mentira* hay algunos ya mencionados,

- Enrique. ¡Yo atreverme! ¡*Cuán* hermosa! (*Haz bien sin mirar a*
 quién, I, p. 5)
- Enrique. ¡Al cielo *pluguiera*! (*Haz bien sin mirar a quién*, I, I, p. 4)
- Isabel. ¿Asistes al baile?
Gil. Sí que asistiré.
 Mas... ¿cómo tan fría?
 ¿Y el mucho querer
 que *bá* poco...? ¿Te canso?
 ¿Mudanza tal vez? (*La verdad por la mentira* III, p. 9)

Por poner otro ejemplo en este nivel oracional, está claro que son las obras del género andaluz de Asquerino las que van a reflejar en mayor extensión la imitación de la fonética andaluza. Estas piezas dramáticas representan la estética del romanticismo en su intento de mimesis costumbrista y del consecuente deseo de retratar el mundo marginal y de los bajos fondos (Álvarez Barrientos y Romero Ferrer, 1998, p. 133). Esto no quiere decir que dicha imitación se hiciese con total verismo. En las comedias andaluzas de Asquerino se encuentran impropiedades y exageraciones para conseguir, además, la nota de humor que desea y la inclusión de rasgos del habla vulgar. Como dice García Castañeda, la gracia se basaba principalmente, además de en el desenfado de sus protagonistas, en su modo de pronunciar (1971, p. 31).

La competencia textual del espectador conlleva su conocimiento de las convenciones para unir los enunciados u oraciones y formar un texto, que es esencialmente una unidad de la lengua hablada –o escrita, en el caso de un lector– consistente en dos o más enunciados u oraciones estructuradas de acuerdo con las reglas de la cohesión y de la organización retórica.

Cohesión y organización retórica son dos aspectos importantes en la obra dramática porque se refieren a su fondo y forma. Al referirnos a la cohesión nos referimos particularmente a las convenciones que gobiernan la distribución o disposición de la vieja y nueva información del discurso completo y que participan en la contextualización inicial del espectador y en la verosimilitud de la trama. En el teatro la consecución de esta cohesión –o coherencia desde el punto de vista del espectador– está principalmente ligada al desarrollo de una acción, al planteamiento de la trama y a la caracterización de los personajes y del lenguaje. Cuando hablamos de su organización retórica nos referimos a la estructura conceptual de la obra dramática y está relacionada con el efecto del texto sobre el espectador.

Las convenciones retóricas que guían la organización de la obra dramática son las propias del lenguaje conversacional y del lenguaje referencial de las acotaciones, y están relacionadas con los modos del discurso (narración, descripción de tipo evocativo, exposición y persuasión o argumentación) y sus formas. Los modos narrativos y descriptivos son fácilmente reconocibles, y creo que no necesitan una definición. El modo expositivo, utilizado para informar u obtener información, se usa de manera muy abundante en el teatro y adquiere, entre otras muchas, la forma de preguntas/respuestas o afirmaciones/negaciones sobre el conocimiento de algo, sobre la verdad o la falsedad de algo, sobre el recuerdo o el olvido de alguna cosa; y de explicaciones sobre las características de alguna cosa o la forma de llevar a cabo algo.

El modo persuasivo o argumentativo, igualmente frecuente en la obra dramática, se usa para influenciar a otros para que crean algo o para incitarlos a algún tipo de acción. Se usa para convencer, persuadir, evaluar una situación, aconsejar, amenazar, criticar, etc. (Temple y Gillet, 1989, pp. 231-239). Este modo también incluye la respuesta del interlocutor en estas situaciones. Puede adquirir muchas de las formas del modo expositivo (Sánchez Escobar, 1999).

Si tomamos de nuevo ejemplos de las obras de Eduardo Asquerino, observaremos como se dan estos cuatro modos del discurso. Así pues, en un parlamento, un personaje puede narrar,

Beatriz. Mi padre expiró:
don Juan, mi esposo, esperó
le proclamara el país:
 mas el maestro de Avís
diadema y cetro alcanzó.
¡Desde aquel día perdí
su estimación y su cariño! (*El gabán del rey*, I, II, p. 6)

describir de forma evocativa,

Fernando. [...] Lejos ven, donde serenas
horas de amor nos ofrecen
umbrosas selvas amenas
y lecho las azucenas
que en campo de rosas crecen.
Cascadas, las altas lomas;
su aliento, las auras suaves;
y su arrullo, la palomas
y las flores sus aromas,
y su música las aves. (*Espanoles sobre todo*,
I, X, pp. 21-22)

informar,

D. Luis. ¿Conque os casáis D. Fernando?
Fernando. He pedido licencia
al rey, si me la concede...
Pimente. ¿Cómo negarla pudiera
a un capital de sus guardias?
Conde. Y que su enlace celebra
con una niña que goza
los favores de la reina.
¡La nombró camarista! [...] (*Espanoles sobre todo*, I,
I, p. 1)

o incitar a algún tipo de acción (en cursivas):

P. Rábago. Señora...
Isabel. ¿Visteis al rey?
P. Rábago. De su cámara ahora salgo:
su habitual melancolía
le domina.

En realidad, la dimensión formal u organizativa de la obra que he definido se acerca a la que Rubio, desde su punto de vista estructuralista, realiza y que clasifica en 1) lengua literaria –que incluye componentes métricos/fonológicos, morfosintácticos, léxico-semánticos, retóricos (signos del sentimiento)–y 2) disposición artística –que incluye poéticas o ideas literarias, organización y tónica (tipología de personajes, estructuras dramáticas)–. Pero Rubio, a pesar de definir otro componente, el contexto social y la ideología, se olvida de una dimensión importante en la obra dramática, la pragmática (1983, pp. 71-119).

3.1.2. Competencia pragmática: elocutiva y sociolingüística

La competencia organizativa mencionada en el anterior apartado se refiere a la organización de los signos lingüísticos usados en la comunicación, y cómo estos signos se refieren a personas, objetos, ideas y sentimientos. Es decir, se refiere a la relación entre los signos y sus referentes. Igualmente importante es la competencia pragmática que tiene que ver con la producción o el reconocimiento de la relación, por un lado, entre estos signos y sus referentes, y los hablantes de la lengua y el contexto comunicativo, por otro. Esto es, la pragmática estudia la relación entre los enunciados y los actos o funciones que el autor intenta llevar a cabo a través de estos enunciados y que el espectador interpreta. A esto se le llama valor elocutivo de los enunciados, que son concomitantes con las características del contexto que determinan su adecuación en una situación dada.

La inclusión del hablante-oyente y del contexto crea, dentro de un sentido de colaboración o cooperación propio del intercambio conversacional, un sistema de referencias por parte del hablante y de inferencias por parte del oyente. Pero cuando los hablantes emiten sus enunciados o locuciones lo hacen con un propósito, con una función específica, realizando un acto de habla y procurando su adecuación a un contexto sociolingüístico determinado, que también incorpora la pragmática a su estudio. Asquerino, como todo autor dramático, en los intercambios conversacionales de sus personajes, intenta imitar este complejo proceso de comunicación.

Efectivamente, la consideración del oyente-hablante y de la situación contextual en la definición del significado genera todo un sistema de referencias por parte del hablante (nombres propios, sintagmas nominales, pronombres) que el hablante crea y que el oyente infiere.

Princesa. Vuestro empleo os volverán.
En mí fiad.
Fernando. *El alma esclava*
os rindo.
Fausta Con tierno afán (*Acercándose.*)
yo os agradezco... (I, XI, p. 24)

los oyentes escénicos, la princesa y Fausta –y con éstos el espectador– han de buscar, partiendo de su sentido de cooperación con el hablante, un significado potencial a las palabras de Fernando dentro del contexto: su inmenso agradecimiento. El espectador puede inferir, además del uso figurativo del lenguaje en estas palabras, una cierta intención amorosa producto de la relación antigua entre la princesa y Fernando. Los pragmáticos llaman “implicaciones” (o contenido potencial implícito) al significado adicional que los hablantes generan y que los oyentes reconocen mediante sus inferencias (Yule, 1996, p. 17-40).

Pero para que el sentido de cooperación conversacional por parte del oyente funcione adecuadamente, es necesario que el hablante se ajuste al menos inicialmente, al principio de cooperación, que, según Grice (1975), consta de cuatro máximas: cantidad, cualidad, relación y modo. Estas cuatro máxima se pueden seguir o no se seguir, creando una compleja red de significados importantes tanto para el desarrollo de la acción como el planteamiento de la trama.

El análisis de la constitución pragmática de las obras de Asquerino da, pues, una nueva dimensión a algunos de los elementos de la constitución formal en el nivel oracional (arcaísmos, imágenes, cultismos, vulgarismos, andalucismos, empleo de otras lenguas, exclamación, componente métrico) y en el del discurso (trama, personajes, información no verbal), y revelará algunos otros.

La noción de competencia pragmática incluye:

- 1) Una competencia elocutiva
- 2) Una competencia sociolingüística

1) La competencia elocutiva es el conocimiento de las convenciones pragmáticas para ejecutar funciones lingüísticas aceptables, los llamados actos de habla o actos comunicativos. Dicha competencia incluiría, mediante su conocimiento de fondo, el reconocimiento e interpretación de actos de habla usados por hablantes escénicos para realizar las siguientes funciones:

- 1) informativa: pedir o dar información, decir que se sabe o no se sabe algo, recordar algo a alguien, decir o preguntar si algo es correcto, etc.
- 2) actitudinal: expresar un sentimiento, una opinión, un deseo, curiosidad, etc.
- 3) directiva: sugerencias, peticiones, dar órdenes, hacer advertencias, ofrecimientos, promesas, amenazas, para gobernar el comportamiento de personas con reglas, leyes y normas.
- 4) imaginativa: captar la dimensión figurativa del lenguaje como la metáfora, el humor, o un hecho de ficción.

Como vemos, para cada función hay una serie de distintas subfunciones que resultan a su vez pertinentes dentro de la obra. Así, en un acto de habla directivo, un personaje puede hacer una simple sugerencia, pero puede también amenazar o prometer algo. Igual sucede con los actos de habla actitudinales y los informativos; cada cual tiene diferentes subfunciones. En la función imaginativa, que permite crear o extender nuestro entorno por propósitos estéticos o humorísticos, su valor deriva de la manera en la que se usa el lenguaje. Ésta permite crear metáforas u otras formas de lenguaje figurativo, construir o comunicar fantasías, asistir, por entretenimiento o deleite a una obra de teatro o leer una novela o poesía.

La obra dramática representa ya en sí misma un uso imaginativo de la lengua por parte de su autor, cuya función es entretener, deleitar, que se corresponde con la intención del espectador al asistir a ésta. Además, en la obra encontramos, en el intercambio conversacional de los personajes, actos de lengua imaginativos que coinciden con la expresión de una actitud, de un sentimiento. Me refiero a casos como éste de *Españoles sobre todo*, en el que Fernando le habla de su amor a Fausta:

Fernando. [...] Lejos ven, donde serenas
horas de amor nos ofrecen
umbrosas selvas amenas
y lecho las azucenas
que en campo de rosas crecen. [...] (I, X, pp. 21-22)

Para el espectador, este pasaje, que acepta como parte de la retórica de la expresión del sentimiento en las obras románticas, puede tener ciertos visos de informatividad sobre relaciones entre diversos personajes, aunque sin lugar a duda, ralentizan el desarrollo de la acción. De todos modos, podemos decir que, desde el punto de vista pragmático,

el acto de habla imaginativo puede romper las máximas de cantidad, de relación, de modo, y, en cierta medida, de cualidad.

Además, el valor elocutivo de los actos de habla no siempre se presenta tan delimitado. Un acto de habla informativo, por ejemplo, puede venir acompañado de otro con función actitudinal. Así pues en *El premio de la virtud*:

Julián.	¡Siempre igual!, ¡en sus labores trabajando noche y día! ¡Y ya su melancolía me infunde serios temores! ¡Isabel!
Isabel.	¡Papá!...
Julián.	¿Qué tienes que melancólica estás? [...] (I, p. 5)

Julián ofrece datos de su hija que contextualizan al espectador, pero al mismo expresa una actitud, un sentimiento hacia ella.

Hay otra función –a veces no considerada como acto de habla–, la función interactiva, que refleja en particular el uso fático de la lengua, usada para establecer, mantener, o modificar nuestras relaciones interpersonales. En ésta se incluyen saludos, fórmulas hechas para preguntar por la salud o comentarios sobre el tiempo. En las relaciones diarias, estos actos de habla se emplean de manera automática, pero a veces, se usan para obtener información. Así, en la escena inicial del juguete cómico andaluz *Matamuertos y el Cruel*, que se sitúa en Sevilla entre las 12 y la 1 de la noche, bajo la forma de un simple saludo-respuesta entre Curra y Lucía, se dan actos de habla indirectos de tipo informativo y contenidos potenciales ocultos. Veamos el texto:

1. Curra	Felises noches. ¿Qué tal?
2. Lucía.	Lo que ez yo muy bien, ¿y uzte?
3. Curra.	Azí..., tirando hasia alante.
4. Lucía.	¿Y cuándo viene zu amante?
5. Curra	Ya prezto.
6. Lucía.	Me alegraré.
7. Curra.	Esta noche zegún veo no pienza usté dormir mucho. (I, 3)

Observamos que Lucía no se limita a contestar al saludo de Curra lo que sería normal –*muy bien gracias*– sino que pide información, algo

a lo que se resiste Curra con un *tirando basia alante* (3). Pero Lucía hace ahora una pregunta más directa (4) a lo que se sigue resistiendo, cortésmente, Curra, al responder con un breve *presto* (5), arcaísmo que resultaría extraño al espectador en labios de ésta. Lucía quiere seguir la conversación (6), pero le pide que la deje tranquila (7).

Si ponemos este intercambio conversacional en una forma que refleje la función informativa y los significados ocultos, el espectador podría entender lo siguiente:

Curra	Buenas noches. ¿Qué tal?
Lucía.	Yo muy bien, pero usted no parece demasiado bien.
Curra.	No demasiado bien, pero no quiero contarte mi vida.
Lucía.	Quiero saber más de lo que pasa: ¿Cuándo viene su amante?
Curra.	Pronto (pero no quiero decirte cuándo).
Lucía.	Me alegraré (quiero saber algo más).
Curra.	Métase en sus asuntos.

Vemos cómo dentro de estos actos de habla distinguimos uno central: Lucía pide información a Curra; Curra se resiste a darla. En este juego de lo explícito y lo implícito, el espectador encuentra una fuente de información, que se extiende a toda la Escena I, pero sin la ruptura de la máxima de cantidad, que veremos en los dramas. En este pasaje el espectador sabe que Curra tiene un amante y, si presencia toda la escena, sabrá que Curra está casada con el Churro, que no es feliz, y que tiene además otro amante.

En la obra dramática se establece, por tanto, un complejo sistema de actos de habla porque el espectador u oyente dramático, una vez encauzada la trama en las primeras escenas, tiene más información que los hablantes y los oyentes escénicos y capta, mejor que ellos mismos, la función de éstos, ya sea expresada de forma directa o indirecta. Es su competencia elocutiva la que le posibilita reconocer una amplia variedad de funciones comunicativas e interpretar el valor elocutivo pretendido por el hablante.

2) Sin embargo, estas funciones no ocurren en un *vacuum* social sino que dependen para su aceptabilidad de una gran cantidad de factores socioculturales y discursivos. La sociolingüística no es simplemente una combinación de lingüística y sociología sino que abarca aspectos de la estructura y del uso del lenguaje relacionados con sus funciones culturales y sociales (J. P. Pride, 1975, pp. 302-315).

La competencia sociolingüística permite al espectador ser receptivo ante las convenciones del lenguaje en un determinado contexto socio-cultural. Ésta conllevaría su facultad de apreciar:

1. Diferencias dialectales, regionales, extranjerismos o diferencias entre diversos grupos sociales representados en la obra.
2. Diferencias en el registro de los personajes, definido éste en términos de la relativa distancia o cercanía entre los personajes, en un determinado contexto lingüístico, pudiendo captar su estilo frío, formal, casual, consultivo o íntimo, o en el uso de un vocabulario referido a determinadas áreas de conocimiento.
3. Referencias culturales y figuras retóricas. El espectador puede tener, por un lado, conocimiento del significado que ciertos sucesos, lugares, instituciones o personas tienen en el microcosmos cultural y temporal de la obra; y, por otro, de expresiones típicas de la lengua. Éstas referencias y figuras retóricas forman normalmente parte del léxico de una lengua.
4. Naturalidad en el lenguaje.

En relación al primer punto, encontramos, en las obras de Asquerino, casos de variedades lingüísticas mostrando distinciones en el origen, clase social, cultural e incluso en el carácter de los personajes. Destaca el uso del andaluz, especialmente en sus comedias andaluzas, pero hay muchos otros casos de vulgarismos o extranjerismos.

Si en el anterior punto se analizan diferencias entre grupos lingüísticos y a su vez entre diferentes grupos sociales, aunque sea a veces difícil hacer una completa separación, con en el segundo punto, hago alusión a la interacción de los personajes ya se produzca dentro del mismo grupo social o en diferentes grupos sociales. El trato entre personajes, su interacción, está relacionada con su distancia o cercanía social. Hay muchos factores como la relación de poder, la edad, el interés amoroso o la amistad que van a contribuir a esa distancia o cercanía y a su concretización en adjetivos como ruda, directa, desconsiderada, íntima, afable, maleducada, etc. El principio de cortesía rige muchos de estos intercambios y es fruto tanto de las normas sociales como de la imagen que los personajes tienen de sí mismos (social y emocionalmente) y que esperan que sea reconocida por los demás personajes. El deseo o la necesidad de ser aceptados o no por los demás rige también muchos comportamientos (Yule, 1996, pp. 60-67).

Es de destacar el estilo formal en el tratamiento que Asquerino pretende dar de forma general a los intercambios conversacionales en los dramas históricos y el abuso de los términos *vos* y *señor* como fórmula de cortesía. Se trata de un uso motivado por la intención de recrear un lenguaje apropiado a la época histórica pasada, en la que la acción de dichas obras se desarrolla, reservando el *tú* para la intimidad familiar o el trato con inferiores.

Respecto al tercer punto, el espectador va a encontrar en las obras dramáticas una gran cantidad de referencias socioculturales en el microuniverso que representa la obra. En el caso de las obra de Asquerino, encontramos alusiones a lugares de ocio, a acontecimientos importantes, al teatro, a la ópera, a elementos políticos, a personajes relevantes e históricos, que van a ser más frecuentes en las comedias que en los dramas históricos.

Finalmente, la naturalidad en el lenguaje versificado de las obras dramáticas de Asquerino hará al espectador darse cuenta de lo que le resulte extraño o arcaico dentro de un determinado discurso, dándole visos de interpretabilidad. Éste podría darse cuenta, por ejemplo, del uso de la hipérbole abrupta en algún género o por algún personaje.

Como en el caso del nivel elocutivo, a través de su competencia sociolingüística, el hablante escénico va a comunicar más de lo que se hace explícito en el diálogo. Veamos ahora, de forma combinada para extraer el mayor significado de ellos, aspectos relevantes de la constitución elocutiva y sociolingüística de las obras de Asquerino. El análisis de la dimensión pragmática de las obra dramáticas es complejo porque en cada parlamento de un personaje puede haber uno o varios actos de habla con sus respectivos valores elocutivos ante el oyente escénico y ante el oyente dramático.

La comedia de costumbres andaluzas *Un baile de candil*, que como otras de Asquerino, utiliza el intercambio conversacional para conseguir la verosimilitud y la naturalidad deseadas, presenta en su escena inicial, junto con actos de habla actitudinales (*aquel guasón de franchute*) y directivos (*ten mucho cudiao*) e indicaciones visuales, uno de tipo imaginativo, con imágenes marinas, propias del punto de partida –un descampado en Cádiz con vendedores al lado del mar–:

Jacarandosa. (*Señala a Dimas.*)
 ¡Aquel guasón de franchute!
 Mataúras. ¡Te va siguiendo la popa!
 Ten mucho cudiao, chiquiya,
 que vuestro barco e de estopa,
 no dispare a quema-ropa
 y dé a fondo con la guiya. (I, p. 4)

Pero lo sobresaliente es que la función imaginativa, que corresponde al último parlamento del gitano viejo Mataúras, informa al espectador de la acción del ofrecimiento amoroso del “franchute” Dimas hacia Jacarandosa y del posible conflicto con el atrevimiento de ésta (*no dispare a quema-ropa*), que sabemos se encontrará con la oposición de celoso torero Curro, novio de la Jacarandosa. Éste expresa su amor a la Jacarandosa también con un acto de habla imaginativo con referencias taurinas:

Curro. ¡Eso es darme la puntiya!
 ¡Ma clavao una banderiya
 en mitaíta er corasón!
 Con ese cambio que has dao
 quies que jarda hasta el infierno,
 de los sentros más basiao,
 y ar fin m’has embraguetao,
 mas yo no sarto a trascuerno.
 Jacarandosa. ¡Es que viene osté aratoso!
 Curro. La querensia m’ha perdío;
 de ese desdén me he cresío
 al jierro, ¡que pegajoso
 jui siempre y muy consentío! (III, p. 7)

Desde una perspectiva sociolingüística, en esta obra se realiza el contraste entre el andaluz vulgar usado por los personajes y el español afrancesado de Dimas,

Dimas. *Né pá Monsieur.*
 Mataúras. ¿Monsiu, mangué?
 Dimas. (*Dirigiéndose a la Jacarandosa.*) ¡Oh! ¡¡Ben!!
 Jacar. ¡Cudiao no me enfangue!...
 Dimas. ¡¡*Est* una virgen vestal!...
 Jacar. ¡¡Que los brazos no arremange,
 yamarme virgen bestial!
 Dimas. *Mon amour... (Quiere abrazarla.)*

doble lectura de su acción, trama y personajes, que obliga al espectador a retrotraer de su conocimiento de fondo elementos que le permitan comprender las intenciones de Asquerino.

Desde el punto de vista elocutivo, y desde la percepción del oyente dramático, la acumulación de información viene dada generalmente por actos de habla informativos extendidos a veces por más de una escena, pero, como en el caso de las comedias y juguetes cómicos, si analizamos los actos de habla de los hablantes escénicos, nos daremos cuenta de que bajo esa estructura informativa hay otras funciones que permiten al espectador tener igualmente otras lecturas de la trama. En el drama histórico-político *Españoles sobre todo*, podremos darnos cuenta de algunos de estos aspectos. En un pasaje ya citado en parte,

D. Luis.	¿Conque os casáis D. Fernando?
Fernando.	He pedido licencia al rey, si me la concede...
Pimente.	¿Cómo negarla pudiera a un capital de sus guardias?
Conde.	Y que su enlace celebra con una niña que goza los favores de la reina. ¡La nombró camarista! [...]
Duque.	La honra tendréis que sea, (a <i>Fernando</i> .) acaso de vuestra boda madrina, la camarera mayor.
Luis.	¡Oh!, sí; que ha llegado la muy ilustre princesa de los Ursinos.
Fernando	(¡Dios mío!)
Pimentel.	Muy pronto ha dado la vuelta a España.
Conde.	No ha sido pronto. Hace un año que partiera a Francia, cuando al poder subió Montellano. (I, I, p. 1)

vemos que dentro del acto de habla extendido informativo, hay actos de habla individuales también eminentemente de tipo informativo, correspondientes a cada uno de los parlamentos de los personajes. Hay, no obstante, un acto de habla actitudinal bajo la expresión exclamativa de Fernando en su aparte (*¡Dios mío!*), que más que información factual

muestra el sentimiento de este personaje ante la llegada de la princesa de los Ursinos. Realmente, la relación anterior de Fernando con la princesa de los Ursinos no es importante para el desarrollo de la acción principal, pero da una nota emotiva ante tanta información.

Dentro de esta estructura informativa, que provoca la ruptura de la máxima de cantidad, y que parece un continuo recordatorio al espectador de su papel como tal, podemos encontrar también actos de habla directivos:

Princesa.	Ahora importa lograr que admitan su dimisión al conde.
Inglés.	Y la abdicación al rey.
Amelot.	Y hacerle marchar a Francia, donde su abuelo le llama (II, XIII, p. 55)

Estos tres intrigantes personajes parecen, más que realizar un intercambio conversacional entre ellos, hablarle al espectador. No hay preguntas ni respuestas sino sólo actos de habla directivos expresados de forma enlazada como si los tres personajes fuesen una sola persona. Es de notar que el fragmento oracional *Ahora importa...* se sobreentiende en los restantes parlamentos. En realidad, todo el Acto XIII es un acto de habla extendido mediante el que los conspiradores intentan obligar al rey Felipe V a que abdique.

Pero este acto de habla no va a tener efecto perlocutivo, no va a tener el resultado buscado, por la oposición de otros personajes fieles al rey, que se sitúan al otro lado del conflicto:

Diego.	Bien, conde: ¡dadme esa mano! (<i>Se la estrecha con entusiasmo.</i>)
Montellano.	¡Sea prenda de nuestra unión!
Diego.	Sí, desde hoy estrecha alianza.
Montellano.	Yo veré al rey sin tardanza.
Diego.	Y yo partiré a Aragón. Verá que un aragonés, vale más que aduladores cortesanos.
Montellano.	Los traidores sabré yo mostrarle.
Diego.	¡Eso es,

conde, valor y constancia!
 Montellano. ¡Unidos nada me aterra!
 ¡Ni las armas de Inglaterra!
 Diego. ¡Ni las intrigas de Francia!
 Montellano. Los dos solos bastaremos.
 Diego. ¡Sí, nos sobra corazón!
 Montellano. ¡Sucumbirá la traición!
 Diego. ¡Y la España salvaremos!
 Fin del Acto Segundo (II, XVII, p. 68)

Por otro lado, este pasaje coincide con el final del Acto Segundo, por lo que se justifica la acumulación de información. Es de resaltar igualmente la presencia de verbos (*veré, partiré, sucumbirá, salvaremos*, etc.) que hacen explícito el valor elocutivo de los actos de habla, algo que no suele ocurrir en las comedias y juguetes. El autor intenta resumir para el espectador lo que ha sido la obra hasta ahora y prepararle para lo que ha de venir. El acto de habla extendido, que representa toda la escena XVIII, tiene una función directiva en este lado del conflicto: hay que salvar a España de los traidores. Encontramos, sin embargo, en los últimos seis parlamentos,

Montellano. ¡Unidos nada me aterra!
 ¡Ni las armas de Inglaterra!
 Diego. ¡Ni las intrigas de Francia!
 Montellano. Los dos solos bastaremos.
 Diego. ¡Sí, nos sobra corazón!
 Montellano. ¡Sucumbirá la traición!
 Diego. ¡Y la España salvaremos!

actos de habla actitudinales, connotando la emoción patriótica que domina la escena y la obra en general. Pero, una vez más, si leemos estos parlamentos, nos daremos cuenta de que no hay comunicación entre los personajes, sino que se limitan a enumerar sus actos actitudinales y sus futuros actos directivos para un oyente dramático. Esto da a los dramas históricos una estructura comunicativa no natural, que contrasta con la de las comedias y juguetes, pero que el espectador reconocerá como la propia del género.

Para conseguir el propósito de salvar a España, en esta obra se rompe también la máxima de cualidad. Con el fin de destruir la alianza entre Francia y Portugal, Diego ha pedido a Fausta que haga creer al embajador de Portugal que el embajador de Francia está contra él:

Fausta. Si interés no me inspirara,
aunque no lo merecía,
y no le defendería
cuando alguno le atacara. (*Con intención.*)
Portugués. ¡*Eu* atacado! ¡Por quién!
Fausta. Por el noble embajador
de Francia. (I,II, p. 18)

La ruptura del principio de cualidad se refuerza con la información visual y tonal indicada por la acotación (*con intención*).

3.2. Competencia estratégica

La competencia estratégica, que constituye el centro del acto comunicativo, consta de tres componentes o etapas principales:

- valoración
- planificación
- realización

En la primera etapa de valoración, el autor, antes de escribir el texto dramático, tendría que (1) identificar la información que necesita –incluyendo la variedad de lengua o dialect– para llevar a cabo su objetivo en un contexto determinado; (2) determinar las habilidades y conocimiento del espectador; y (3) tras su acto comunicativo, evaluar el grado en que su acto comunicativo ha tenido éxito; es decir, si ha sido recepcionado por el espectador. Es muy importante resaltar que las estrategias comunicativas que usa el autor están determinadas no sólo por su propia competencia comunicativa (lingüística y pragmática) sino por su valoración de la competencia comunicativa que posee el espectador.

En la segunda etapa, de planificación, el autor extrae de su competencia lingüística elementos relevantes (gramaticales, textuales, elocutivos, sociolingüísticos) y formula su plan comunicativo, su texto dramático. La comunicación supone un intercambio dinámico entre discurso y contexto, y el lenguaje comunicativo no se caracteriza simplemente por la producción –o interpretación en el caso del espectador– de textos sino por la relación que se establece entre un texto y el contexto en el que ocurre. Producir –o interpretar– el discurso requiere de mi capacidad lingüística para evaluar la información relevante del contexto y luego cotejarla con la información que nos proporciona el discurso.

En la tercera etapa, de realización, el autor ejecuta este plan mediante sus mecanismos psicofisiológicos y produce algo tanto verbal como visual.

En la comprensión –o interpretación– del texto de la representación, el espectador, como interlocutor de ese acto comunicativo, sigue el mismo proceso que el autor. En una primera etapa, el espectador identifica el área de conocimiento que se le está planteando. El espectador antes o en el proceso de la representación evalúa la información que tiene en cuanto al tema, lo que sabe del autor, el público a quien está dirigida, lo que sabe del teatro, y se forma unas expectativas o formula una hipótesis en relación a los elementos discursivos que tiene que interpretar, así como la posibilidad o no de comprenderlos. Esta valoración en una primera etapa es bastante deliberada y puede incluso hacer que el espectador llegue a la representación habiendo hecho algún tipo de investigación o preparación para la mejor realización de ese acto comunicativo. Las claves tanto verbales como visuales que perciba en la representación le van a guiar en esta interpretación. De acuerdo con la teoría de los esquemas, el espectador ya va en predisposición a ello.

Así pues el espectador, en primer lugar, valora los enunciados proporcionados por el texto y extrae la información pragmática que necesita para aprehender la intención del autor –no siempre coincidentes–. El espectador, en segundo lugar, compara lo que se le dice con lo que él “quiere” saber y, en tercer lugar, responde ante esta información. Está claro que la intención del autor no es siempre la que el espectador cataliza sino que éste último tiene que extraer de su propia competencia comunicativa información para formular su propia hipótesis del texto.

Por otro lado, el espectador tiene una competencia estratégica que le va a ayudar, en una determinada situación comunicativa, a valorar la información (dialecto, variedad lingüística –formal, informal– tema, conocimientos lingüísticos del interlocutor), a formular un plan de acción, a partir de su competencia gramatical, textual, elocutiva y sociolingüística, para su objetivo de comunicación y, finalmente, a partir de mecanismos psicofisiológicos, llevar a cabo ese plan de comunicación en la modalidad y el canal apropiados al proceso comunicativo y al contexto. Por ejemplo, en la comedia andaluza de Asquerino *Matamuertos y el Cruel*, el espectador identificaría inicialmente la variedad regional del español usado, el tema y los factores textuales externos. A partir de aquí formularía un plan para comprender la obra con su competencia lingüística y activaría sus mecanismos psicofisiológicos: el oído o la vista.

La falta de esta competencia estratégica y de la competencia lingüística haría difícil que entendiera la obra dramática en su plenitud.

4. EL CONTEXTO

La definición del contexto resulta siempre particularmente difícil en una obra literaria. Los formalistas, estructuralistas, semasiólogos, lo definirían como una característica intrínseca, interna a la obra misma, que es de donde parten principalmente sus análisis. El contexto histórico, sociocultural, psicológico o situacional irradiaría de la misma obra, sería interno.

En la teoría de la recepción, que añade en su análisis elementos externos referidos al autor, al espectador, a la estructura del conocimiento, el contexto sería más complejo de definir. Analicemos diferentes tipos de contextos que se establecen en la obra dramática, desde la perspectiva comunicativa, adaptados del esquema que realiza María Teresa Julio (pp. 360-372) partiendo de Myrkin (1987), Coseriu (1967), Lyons (1980), Saraiva (1974), Fillmore (1971), Dijk (1983), Iser (1987), Alarcos (1976), Schmidt (1987) y Levinson (1989). Esta investigadora clasifica los contextos en:

lingüístico: verbal (idiomático, situacional); no verbal (paralingüístico)
extralingüístico: empírico, histórico-social, cultural
pragmático: temático, psicológico, práctico

Pero en mi opinión no los integra adecuadamente con las cuatro fuentes de información que define con anterioridad. Por otro lado, de acuerdo con mi clasificación de los componentes de la competencia comunicativa, estos contextos deben reclasificarse, permitiendo que el contexto pragmático se incluya en el contexto lingüístico, el cual se expresaría en los actos de habla y el contexto sociolingüístico. Además los componentes de su contexto pragmático cobrarían mayor significado como parte de lo extralingüístico, que ella define como el acervo global de conocimiento que posee el hablante y que nosotros llamamos conocimiento de fondo. Veamos esta reestructuración:

CONTEXTOS DE LA OBRA DRAMÁTICA	
Lingüístico	Situacional: Deixis de persona (yo, tú, usted, vos, vuestra) Deixis de tiempo (ahora, luego, mañana, ayer) Deixis de lugar (aquí, ahí, allí o éste, ése, aquél) Deixis social: (identidad social de los participantes, relación entre ellos) Deixis de discurso: coherencia textual Pragmático: elocutivo y sociolingüístico
Paralingüístico	Elementos paraverbales, kinésicos y proxémicos
Extralingüístico	Empírico: elementos del mundo inmediato
	Histórico, social y cultural
	Psicológico: saber compartido

Cuadro 3: Contextos de la obra dramática

En la representación, el contexto situacional permite relacionar objetos y personas que intervienen en el diálogo con unas coordenadas espacio-temporales, personales y sociales. La deixis social en el texto escrito informaría también de la nómina de personajes y sus relaciones (paje, noble, rey, criada). Existe también una deixis de discurso o textual que serían las referencias del texto a sus propias divisiones. Aunque se dan normalmente escritas (divisiones de actos y escenas) o en acotaciones, no por ello son imperceptibles para el espectador. En *El rayo de Oriente* se dice:

Acto Tercero

La escena pasa en el castillo de Auguri: los personajes permanecerán en la misma posición que se quedan al concluir el acto segundo. Es de noche (p. 12).

La deixis de discurso va a guiar igualmente la coherencia y el flujo de información desde la vieja a la nueva. Esto es lo que llama M^a Teresa contexto temático.

El contexto pragmático estaría relacionado con las formas y funciones del lenguaje y su adecuación sociolingüística, lo que M^a Teresa Julio llama contexto práctico. En mi opinión, el contexto psicológico, que según esta investigadora estaría relacionado con el conjunto de conocimiento compartido entre autor y espectador y la hipótesis que sobre este conocimiento hace el autor, debería formar parte de los elementos extralingüísticos, junto con las otras características cognitivas del autor y del espectador y su construcción de esquemas basados en sus vivencias personales y su conocimiento sociocultural.

El contexto paralingüístico incluiría gestos, entonación, vestuario, movimientos, etc.

El contexto extralingüístico estaría constituido por un contexto empírico referido a situaciones cotidianas que se reflejan en la obra (los padres tienen hijos, las casas tienen cocinas); un contexto histórico, social y cultural referido a circunstancias sociales, históricas y culturales que determinan al personaje, pero que son fruto de acontecimientos políticos, económicos, culturales, religiosos, etc. El contexto psicológico, bastante escurridizo, estaría de forma general constituido, como decimos, por los aspectos cognitivos (hipótesis de trabajo sobre el saber compartido con el espectador) y afectivos (deseos, pensamientos, ideología), ambos indudablemente interrelacionados.

Aunque hay mucha interdependencia entre estos contextos y pueden reclasificarse siguiendo otros criterios, en mi clasificación, los contextos están relacionados con la competencia lingüística del autor-espectador (organizativa y pragmática) y con su conocimiento de fondo o extralingüístico (del día a día, social, cultural, histórico, psicológico). Los contextos irradiarían en el texto dramático desde diversos ángulos haciendo posible captar su multisignificación.

Esta clasificación de elementos contextuales internos y externos a la obra nos va a ayudar a deslindar el contexto extralingüístico (sociocultural, político e histórico) general del siglo XIX en Europa y España y particular del Asquerino escritor, político y hombre de familia indiscutiblemente unidos, del contexto lingüístico interno a su obra.

5. UNA DEFINICIÓN DEL *INPUT* DRAMÁTICO A PARTIR DE UN MODELO COMUNICATIVO

Como he comentado, la comunicación es doble en cuanto a que se realiza en el plano dramático (autor-espectador) y en el plano escéni-

Creo, pues, que hay dos facetas en el *input* de la representación: (1) formato y (2) naturaleza del lenguaje:

- 1) Formato del *input*. El formato de la representación incluye canal, modo, forma y el vehículo de presentación. El canal de presentación será pues verbal y visual, su modo de presentación receptivo, su forma lingüística y paralingüística, en una lengua de presentación que se modula desde la estándar hasta la variedad regional, como en las comedias andaluzas de Asquerino. El vehículo usado para presentar este *input* será directo en el caso de personaje-personaje e indirecto en el caso de autor-espectador. Podríamos considerar como semidirectos los apartes de los personajes en escena.
- 2) Naturaleza del lenguaje del *input*. En cuanto a su naturaleza, encontraremos un lenguaje proposicional en un discurso completo, contextualizado y con una específica constitución formal y pragmática. El espectador se encuentra ante un discurso completo que va interpretando a través de los segmentos conversacionales de los personajes y de la información visual que percibe.

El contenido proposicional de la obra dramática o su significación se describe con respecto a las características de la información presentada en un contexto y en el discurso: (a) vocabulario, (b) grado de contextualización, (c) distribución de la información, (d) tipo de información, (e) tema y (f) género.

- a) Vocabulario. El vocabulario usado en el *input* dramático tiene un amplio espectro desde el cotidiano y coloquial hasta el extremadamente formal, pasando por jerga, regionalismos, abundancia de registros, alusiones culturales e imágenes. Según Rubio, en el siglo XIX, a pesar de la relativa fijación del sistema de la lengua española, el teatro va a ser receptivo de muchas novedades léxicas y expresivas por la mayor movilidad social y política, pero, al mismo tiempo, va a seguir usando, además de un lenguaje literario con claros convencionalismos, una combinación de expresiones coloquiales, barbarismos y jergas (1983: pp. 71-72).
- b) Grado de contextualización. El texto dramático aparece inserto en un contexto, y para contextualizar al espectador se usa una amplia gama de elementos lingüísticos, paralingüísticos y extralingüísticos. En el teatro se suele dar un alto grado de contextualización

ante la nueva información que se va presentando. La cantidad de contexto en el *input* dramático afectará a la extensión en que el espectador podrá interpretar y responder al contenido proposicional del discurso. El drama histórico del siglo XIX, especialmente en su vertiente ideológica, necesitará de una gran confluencia de características contextuales para poder transmitir al espectador el mensaje deseado.

- c) Distribución de la nueva información. Por las características del discurso teatral, la información aparece ante los ojos del espectador con una gran celeridad y de forma “compactada”, especialmente en las primeras escenas introductorias, que poco tiene que ver con la vida real. Ello obliga al espectador a activar, y a hacer trabajar a marchas forzadas, su competencia lingüística y su conocimiento de fondo, limitando un tanto su capacidad de respuesta. Esto no sucede en la novela en la que el lector puede leer y releer y seguir su propio proceso cognitivo y la velocidad que desee. En este proceso comunicativo, el espectador tiene pocas ocasiones para “negociar” significados, aunque no así, en apariencia, los hablantes escénicos.
- d) Tipo de información. El *input* dramático que percibe el espectador tiene tres dimensiones: concreta/abstracta, positiva/negativa, factual/no factual. Así pues, la palabra nos provee de elementos abstractos (honra, dignidad, belleza) usados para expresar la acción y de elementos concretos (referencias a elementos visuales, auditivos, táctiles o kinésicos). También nos da una información que puede ser negativa o afirmativa, o que puede considerarse como factual (llueve) o no factual (¡si lloviese mañana!). El teatro nos ofrece de igual manera un mundo posible que en algún momento puede no ser factual (un mundo donde las personas realicen portentos), como en las obras de Asquerino *Eulalia* y *San Isidro*. El espectador encontrará más dificultad en procesar la expresión abstracta, la negativa y ese mundo posible no factual que sus respectivos contrarios.
- e) Tema. El autor dramático es quien decide el tema de la obra, y lo hace de acuerdo con el conocimiento de fondo que posee de su espectador. Esto sólo puede suceder donde existe comunicación, donde hay una relación recíproca o interactiva entre *input* y respuesta. El autor intentará que su tema sea interesante y relevante para ese espectador que tiene en mente.

- f) Género. Cada género literario tiene su estructura estilística para organizar sus oraciones en unidades mayores, su estructura formal. En el teatro de Asquerino encontramos una estructura versificada que sigue una cadena conversacional incrustada en una acción con una particular distribución de los espacios y los sucesos temporales en escenas y jornadas.

Resumiendo, he intentado en estas páginas describir un modelo de comunicación teatral, basado en la competencia comunicativa de autor y espectador tal como se refleja en las características del *input*, que creo posee la ventaja de poder analizar el acto dramático de una manera integral donde todas sus partes encajan y dar una visión más completa de las obras dramáticas.

OBRA DRAMÁTICA DE EDUARDO ASQUERINO

- (1842) *Matamuertos y el Cruel*, juguete andaluz en un acto y en verso. Madrid, Yenes.
- (1842) *Toó jué groma*, juguete cómico andaluz en un acto y en verso. Madrid, Imprenta de Sanchiz.
- (1843) *Un ladrón menos*, comedia andaluza en un acto y en verso. Madrid, Imprenta de la Amistad.
- (1843) *Vengar con amor sus celos*, drama original en un acto y en verso. Madrid, Imprenta de Repullés.
- (1843) *Casada, virgen y mártir*, cuadro de costumbres andaluzas en un acto y en verso. con Tomás Rodríguez Rubí, Madrid, Imprenta de Yenes.
- (1843) *La verdad por la mentira*, comedia de costumbre en un acto y en verso. Madrid, Imprenta de Repullés.
- (1845) *Haz bien sin mirar a quién*, comedia original en un acto y en verso, con Eusebio Asquerino. Madrid, Imprenta de Repullés.
- (1845) *Hasta el fin nadie es dichoso*, juguete cómico en un acto y en verso, Madrid, Imprenta de Repullés.
- (sin fechar) *Uno de tantos*, comedia en tres actos, original y en verso, con Eusebio Asquerino. Madrid, Joyas del Teatro. (Posiblemente escrita en 1846).
- (1847) *Un baile de candil*, comedia de costumbres andaluzas en un acto, original y en verso. Madrid, Imprenta de Repullés.
- (1847) *El premio de la virtud*, comedia en un acto y en verso. Madrid, Imprenta de Vicente Cordón.
- (1847) *Españoles sobre todo*, drama en tres actos y en verso, con Eusebio Asquerino. Madrid, Imprenta del Diccionario Geográfico a cargo de D. José de Rojas.

- (1847 y 1865) *El gabán del rey*, drama histórico en cuatro actos y en verso, con Gregorio Romero Larrañaga. Madrid, Imprenta de Repullés, y Madrid, Imprenta de D. Cipriano López.
- (1848) *Un verdadero hombre de bien*, segunda parte, comedia en tres actos y en verso, con Eusebio Asquerino. Madrid, Imprenta de J. González y A. Vicente.
- (1848) *La gloria del arte*, drama original en tres actos y en verso, con Eusebio Asquerino. Madrid, Imprenta de la Sociedad de Operarios.
- (1848) *Los amantes de Chinchón* (Parodia de Los amantes de Teruel), pieza tragi-cómico-burlesca, en verso, con Martínez Villergas, Miguel Agustín Príncipe, Romero Larrañaga y Gabriel Estrella. Madrid, Imprenta de la Sociedad de Operarios.
- (1849) *El tejedor de Játiva*, drama en tres actos y en verso, con Eusebio Asquerino y Antonio García Gutiérrez. Madrid, Biblioteca Dramática.
- (1849) *Las guerras civiles*, drama original en tres actos y en verso, con Eusebio Asquerino. Madrid, Imprenta de la Viuda de D. R. J. Domínguez.
- (1851) *Eulalia*, poema dramático religioso, original, en cuatro cuadros y en verso. Barcelona, Imp. y Lib. de la Sra. Viuda é H. de Mayol.
- (1852) *San Isidro*, drama original en tres actos y en verso. Madrid, Imprenta que fue de Operarios, a cargo de D.F.R. del Castillo.
- (1852) *El héroe de Bailén*, loa improvisada por la Excelentísima D^a Gertrudis Gómez de Avellaneda y los señores don Adelardo Ayala, José María Díaz, Mariano Zacarías Cazorro, Gregorio Romero Larrañaga, Juan Ariza, Gabriel Estrella, Isidoro Gil y Eduardo Asquerino, seguida de una corona poética dedicada a la memoria del Excmo. Sr. General Castaño. Madrid, Imprenta que fue de Operarios, a cargo de D. F. R. del Castillo.
- (1854) *El rayo de oriente*, drama original en tres actos y en verso. Madrid, Imprenta de Vicente Lalama.
- (1857) *El tesorero del rey*, drama en cuatro actos, segunda edición, con Antonio García Gutiérrez. Madrid, Imprenta de C. González.
- (1878) *Amor patrio*, drama original de costumbres en tres actos y en verso Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. 14.109¹⁸.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ALARCOS LLORACH, E. (1976) "Poesías y estratos de la lengua", en *Ensayos y estudios literarios*. Madrid, Júcar, pp. 243-249.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. y ROMERO FERRER, A. (eds.) (1998) *Costumbrismo andaluz*. Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- BACHMAN, F.L. (1990) *Fundamental considerations in Language Testing*. Oxford, Oxford University Press.
- BOBES, M^a C. (1987) *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Taurus.

- CANALE, M. y SWAIN, M. (1980) "Theoretical bases of communicative approaches to second language teaching and testing" en *Applied Linguistics* 1, 1-47.
- GARCÍA CASTAÑEDA, S. (1971) *Las ideas literarias en España entre 1840-1950*. University of California Press, 1971.
- CHOMSKY, N. (1965) *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, MA, M.I.T. Press.
- COSERIU, E. (1967) "Determinación y entorno", en AA. VV, *Teoría del lenguaje y lingüística general*, pp. 282-323.
- DIJK, T. A. van (1980) *Texto y Contexto*. Madrid, Cátedra.
- FILLMORE, CH. J. (1971) "Towards a Theory of Deixis". *The PCCLLU Papers*, Department of Linguistics, University of Hawaii, 3-4, pp. 219-41.
- HALLIDAY, M. (1975) *Learning How to Mean*, Londres, Edward Arnold.
- HYMES, D. (1972) "On communicative competence", en Pride y Holmes (eds.): *Sociolinguistics*.
- (1973) *Toward linguistics competence. Texas working papers in sociolinguistics, working paper n° 16*. Center for Intercultural Studies in Communication, and Department of Anthropology, University of Texas.
- ISER, W. (1989) "La realidad de la ficción", en WARNING (ed.): *Estética de la recepción*, pp. 165-195.
- (1987) *El acto de leer*, trad. de J. A. Gimbernat, Madrid, Taurus.
- JULIO, M. T. (1996) *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*. Kassel, Edition Reichenberger.
- LEVINSON, S. C. (1989) *Pragmática*. Barcelona, Teide.
- LYONS, J. (coord.) (1975) *Nuevos horizontes de la lingüística*. Madrid, Alianza Editorial.
- (1980), *Semántica*, Barcelona. Teide.
- MYRKYN, V.JA. (1987) "Texto, subtexto y contexto", en BERNÁRDEZ (ed.): *Lingüística del texto*, p. 23-34.
- PRIDE, J.B. (1975) "Sociolingüística", en LYONS (Coord.): *Nuevos horizontes de la lingüística*, pp. 301-316.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1983) *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Editorial Playor.
- SARAIVA, A. J. (1974) "Message et littérature", *Poétique*, en 17, pp. 1-13.
- SAVIGNON, S.J. (1972) *Communicative Competence: An experiment in Foreign Language Teaching*. Philadelphia, Center for Curriculum Development.
- (1983), *Communicative Competence: Theory and practice*. Reading, MA., Addison-Wesley Publishing Company.
- SÁNCHEZ-ESCOBAR, A.F. (1999) *Experience Writing*. Sevilla, Grupo de Investigación de "Lengua española aplicada a la enseñanza", Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad de Sevilla, 1999.
- SCHMIDT, S.T. (1987) "La comunicación literaria", en MAYORAL (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*, pp. 195-212.
- TEMPLE, C. y WALLACE, G. J. (1989) *Language Arts: Learning Processes and Teaching Practices*. 2ª edition, Harper Collins Publishers.

- UBERSFELD, A. (1989) *Semiótica teatral*, traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal. Murcia, Cátedra.
- WARNING, R. (ed.) (1989) *Estética de la recepción*. Madrid, Visor.
- YULE, G. (1997) *Pragmatics*. Oxford, Oxford University Press.