



# UNIVERSIDAD DE MURCIA

## ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

Análisis de la comunicación humana  
(tipología y funcionalidad)  
a partir de textos literarios

**Ana González Escudero**

2015





# UNIVERSIDAD DE MURCIA

## ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

Análisis de la comunicación humana  
(tipología y funcionalidad)  
a partir de textos literarios

**Ana González Escudero**

Dirigida por:

Dra. D<sup>a</sup> Carmen Escudero Martínez

Dr. D. Pedro Guerrero Ruiz

2015



Quisiera agradecer a mis directores de tesis, D<sup>a</sup> Carmen Escudero Martínez y D. Pedro Guerrero Ruiz, la gran ayuda prestada para la realización de este trabajo con sus sugerencias y su aliento, que ha posibilitado su presentación hoy.



## INDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>15</b>
<b>2. CUESTIONES PRELIMINARES</b>	<b>17</b>
2.1 Fundamentación científica	17
2.2 Objetivos	20
2.3 Metodología	22
2.3.1. Métodos receptivos	23
2.3.2. Métodos productivos	30
<b>3. EL COMPORTAMIENTO DE LA LENGUA ORAL</b>	<b>33</b>
3.1. El apoyo real	36
3.2. Las características más relevantes de la comunicación oral	38
3.2.1. La redundancia	38
3.2.2. La reticencia	40
3.2.3. La sencillez sintáctica y semántica	41
3.2.4. Las peculiaridades fonéticas. Variantes diatópicas y diastráticas	43
3.2.5. La vitalidad, los cambios de entonación	50
<b>4. REFLEXIÓN SOBRE LA COMUNICACIÓN ESCRITA</b>	<b>53</b>
4.1 Codificación, emisión y recepción	53
4.2 Las principales características de la comunicación escrita	56
4.2.1 La utilización de otros códigos	58
4.2.1.1 La disposición	58
4.2.1.2 Tamaños y tipos de letra	58
4.2.1.3 Otras formas	59

<b>5. LOS PRINCIPALES TIPOS DE LA COMUNICACIÓN ORAL</b>	<b>79</b>
5.1 El discurso	79
5.1.1. Caracterización de la comunicación	80
5.1.2. Selección del texto conveniente para el análisis	81
5.1.3. Circunstancias de pronunciación del discurso	82
5.1.4. Reproducción del texto	83
5.1.5. Estudio de las partes	86
5.1.5.1. El “exordio”	86
5.1.5.1.1. Las pruebas éticas	87
5.1.5.1.2. El tópico de la falsa modestia	88
5.1.5.1.3. El uso de la interrogación retórica	89
5.1.5.1.4. La “captatio benevolentiae”	89
5.1.5.2. La “narratio”	90
5.1.5.2.1. Las pruebas patéticas	91
5.1.5.3. La “argumentatio”	92
5.1.5.4. La “peroratio”	93
5.1.6. El estudio de las funciones lingüísticas del discurso	94
5.1.6.1. La función referencial	94
5.1.6.2. La función conativa o apelativa	95
5.1.6.3. La función fática	96
5.1.6.4. La función emotiva o expresiva	97
5.1.6.5. La función poética o estética	98



5.1.7. La reescritura de un ejemplo fallido	100
5.1.7.1. Partes de la comunicación	106
5.1.7.2. Elementos	107
5.1.7.3. Técnicas expresivas de las funciones emotiva y apelativa	109
5.1.7.4. Comparación con otros ejemplos	111
5.1.7.5. Conclusiones	111
5.1.7.6. Reformulación	112
5.1.7.7. Reflexión	113
5.1.8. El discurso de Antonio en <i>Julius Caesar</i>	117
5.2. El monólogo	135
5.2.1. Las características del monólogo	136
5.2.1.1. El fragmentarismo	138
5.2.1.2. La reiteración	139
5.2.1.3. La incoherencia. El orden asociativo	140
5.2.1.4. Los autodiálogos	141
5.2.1.5. La vitalidad	142
5.2.1.6. Comunicación no conclusiva	143
5.2.2. Función emotiva, apelativa y poética del monólogo	144
5.2.3. Un monólogo de la literatura inglesa	147
5.2.3.1. El orden asociativo	148
5.2.3.2. El uso de la segunda persona con valor de primera	148
5.2.3.3. Dificultad interpretativa	149

5.2.3.4. El fragmentarismo	150
5.2.3.5. La vitalidad	150
5.2.3.6. La redundancia	151
5.2.3.7. El diálogo y la narración	151
5.2.3.8. La funcionalidad comunicativa	153
5.3 El diálogo	155
5.3.1. Características y estructura	155
5.3.2. Reproducción del diálogo seleccionado	156
5.3.3. Análisis de su estructura	162
5.3.4. Ritmo y entonación	167
5.3.5. El estudio funcional del diálogo	168
5.3.5.1. Función referencial	168
5.3.5.2. Función emotiva	168
5.3.5.2.1. Análisis del habla de Alfredo	169
5.3.5.2.2. Sebastián como hablante	171
5.3.5.3. Función fática	172
5.3.5.4. Función apelativa	173
5.3.5.5. Función estética	173
5.3.6. Un diálogo en inglés	175
5.3.6.1. El ritmo, la estructura y las formas de unión de las intervenciones	181
5.3.6.2. El estudio funcional del fragmento	184
5.3.6.2.1. La función referencial	184

5.3.6.2.2. La función emotiva	184
5.3.6.2.3. La función fática	188
5.3.6.2.4. La función apelativa	188
5.3.6.2.5. La función estética	189
5.4. Precisiones finales	191
<b>6. LA COMUNICACIÓN ESCRITA</b>	<b>195</b>
6.1. La descripción	199
6.1.1. La prosopografía	200
6.1.2. La etopeya	201
6.1.2.1. La función emotiva	203
6.1.2.2. La función poética	203
6.1.3. La caricatura	204
6.1.3.1. La función emotiva	206
6.1.3.2. La función poética	208
6.1.4. La topografía	209
6.1.4.1. La función metalingüística	211
6.1.4.2. La función apelativa	213
6.1.4.3. La función emotiva	214
6.1.4.4. La función poética	215
6.1.5. La descripción de un objeto en un texto de la literatura inglesa	217
6.1.5.1. La función emotiva	218

6.1.5.2. La función poética	219
6.2. La narración	221
6.2.1. <i>Anaconda</i> , de Horacio Quiroga	224
6.2.1.1. El conglomerado expresivo	225
6.2.1.2. El hilo conductor narrativo	231
6.2.1.2.1. La estructuración en capítulos	232
6.2.1.2.2. Las recapitulaciones	233
6.2.1.2.3. El epílogo	234
6.2.1.3. El análisis funcional de la narración	235
6.2.1.3.1. La función referencial	235
6.2.1.3.2. La función apelativa y la fática	238
6.2.1.3.3. La función emotiva	239
6.2.1.3.4. La función poética	240
6.3 Una narración breve en inglés: <i>The Real Thing</i> , de Henry James	245
6.3.1. Características formales de la narración	245
6.3.2. Los diálogos en la narración	248
6.3.3. El papel de las descripciones	249
6.3.4. Las funciones lingüísticas	251
6.3.4.1. La función referencial	252
6.3.4.2. La función apelativa	253
6.3.4.3. La función emotiva	255
6.3.4.4. La función poética	258

<b>CONCLUSIONES</b>	<b>261</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>267</b>



## 1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo lo literario se utiliza para realizar una reflexión y estudio sobre la comunicación humana, tanto oral como escrita, con el fin de que, a través de su mayor expresividad, se puedan observar todo tipo de matices, actuando la literatura así como una especie de espejo de aumento.

La utilización de las producciones literarias para la enseñanza de la lengua no es algo novedoso, ya que se han empleado siempre como argumento de autoridad para ilustrar el empleo de términos, formas, etc. Empezó haciéndolo el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) de la Real Academia de la Lengua que, más tarde, para poder ser manejable, quedó reducido sólo a las voces, aunque la Academia sigue utilizando ese sistema todavía en la actualidad. Sin ir más lejos, el *Diccionario Panhispánico de Dudas* (2005) incluye un índice, de unas setenta páginas, de los autores y obras citados para apoyar sus diferentes elecciones; también la *Nueva Gramática de la Lengua Española* (2010) recoge un buen número de autores con las obras que han sido utilizadas para ejemplificar distintos aspectos, o el *Nuevo Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española* de Manuel Seco (2011), en que un índice abultado se dedica a indicar las distintas fuentes empleadas. Se trata pues de un uso comúnmente aceptado, solo que, en esta ocasión, en lugar de para acreditar un término, los fragmentos literarios se emplearán para ver los engranajes de la comunicación humana.

Podría parecer inicialmente paradójico que lo escrito se utilice también para el estudio de la lengua oral, pero es evidente que muchas veces se escribe para reproducir con exactitud la oralidad (en el teatro, por ejemplo) y que los diálogos escritos suelen ser fiel reproducción de este tipo de comunicación.

Hemos empleado literatura escrita tanto en español como en inglés, porque determinados aspectos pueden aparecer mejor ilustrados en obras de una u otra

lengua y, sobre todo, porque nos parece oportuno utilizar ambas literaturas a fin de darle un mayor alcance y conclusiones más amplias y sólidas al trabajo, y de facilitar, en cierta medida, el incremento progresivo de los estudios del inglés que actualmente se persigue.

El conjunto se estructura en torno a los distintos tipos de comunicaciones básicas que podemos encontrar: diálogo, monólogo, discurso, narración y descripción; en primer lugar se repara en su formulación y, seguidamente, se procede al estudio de las funciones lingüísticas, tal como quedan esbozadas en los trabajos de Bühler (1967), Bally (1962) y Jakobson (1975, 1985) especialmente. Se dirige principalmente a alumnos universitarios de grado que vayan a ser comunicadores: futuros maestros y profesores, periodistas... con el fin de que lleven a cabo una reflexión del proceso comunicativo focalizada desde sus distintos elementos constitutivos, lo que sin duda ampliará y hará más profunda su consideración.



## **2. CUESTIONES PRELIMINARES**

### **2.1. Fundamentación científica<sup>1</sup>**

Los grandes lingüistas citados anteriormente fueron los pioneros en estudiar, de forma preferente, la dimensión comunicativa del lenguaje y todas sus implicaciones. En 1934, Karl Bühler, en su *Teoría del lenguaje*, esboza algo fundamental en este sentido. Dice textualmente: (la lengua) “Es símbolo en virtud de su ordenación a objetos y relaciones; síntoma (indicio), en virtud de su dependencia del emisor, cuya interioridad expresa, y señal en virtud de su apelación al oyente” (Bühler, 1967, pp. 69-70).

En tan pocas líneas no se puede decir más ni con más contundencia para poner de relieve las distintas perspectivas desde las que se puede y se debe considerar la lengua comunicativa y que se dan cita en ella. La faceta simbólica siempre se había tenido en cuenta, pero Bühler añade además los aspectos sintomáticos que agrega el emisor y la señal que supone para el receptor y lo considera como un conjunto.

Poco después, en 1941, Charles Bally publica *El lenguaje y la vida*, un título extraordinariamente prometedor desde la perspectiva que nos ocupa, y en ese estudio se interesa también por la impronta que el emisor deja en la comunicación y de la acción ejercida sobre el interlocutor. Lo expresa así: “... esta expresividad... ¿en qué consiste? ¿cuáles son sus procedimientos generales?... Para ser expresivo, el lenguaje tiene que estar sin cesar deformando las ideas, abultándolas o achicándolas, cambiándolas, transponiéndolas a otra tonalidad...” (Bally, 1962, p.26). Y refiriéndose a la apelación, insiste: “... cada una de estas frases... permite adivinar... una acción ejercida sobre el interlocutor”

---

<sup>1</sup> Reproducimos aquí, con ligeros cambios, la parte inicial del artículo “Introducción práctica a la funcionalidad comunicativa” (González, A. & Escudero, C., 2015), publicado en la revista *Tonos Digital*, en el que se realiza una aplicación didáctica de las teorías de la funcionalidad lingüística de Jakobson en un diálogo literario.

(Bally, 1962, p.30). En realidad fue su maestro, Ferdinand de Saussure, quien, en el *Curso de Lingüística General*, al tratar de la dicotomía entre lengua y habla, abrió los estudios de la lengua también a las formas de uso.

Posteriormente ha sido Roman Jakobson quien ha perfilado estos modos de ver la lengua. En *Ensayos de lingüística general* (1975) decía que todo estudio lingüístico, desligado de la relación con el hablante y el oyente y centrándose sólo en el código, se convertiría en algo baldío, y, posteriormente, en *Lingüística y poética* (1985) (publicada por primera vez en 1960), hará un esbozo en el que, a cada elemento de la comunicación, le asocia una función lingüística, que pasa a definir y ejemplificar, aunque se detendrá especialmente en la función poética. Empieza afirmando:

Pero, aun cuando una tendencia hacia el referente, una orientación hacia el contexto – en resumen la función llamada REFERENCIAL, “denotativa”, “cognoscitiva” – es la tarea primordial de numerosos mensajes, la participación accesoria de las demás funciones de tales mensajes debe ser tomada en cuenta por el lingüista observador (Jakobson, 1985, p. 33)

Y continúa con la relación que se establece con el emisor: “La denominada función EMOTIVA o “expresiva”, enfocada hacia el hablante, aspira a una expresión directa de la actitud de éste hacia lo que está diciendo” (Jakobson, 1985, p. 33). Y ejemplifica indicando que, por ejemplo, las variantes fonéticas que presente un emisor nos darán datos sobre él.

“Orientada hacia el OYENTE, la función CONATIVA encuentra su más pura expresión gramatical en el vocativo y el imperativo...” (Jakobson, 1985, p. 35).

Y a estas tres funciones fundamentales y ya tratadas por Bühler y Bally, como hemos visto, Jakobson añade otras que marcarían una relación especial con otros elementos comunicativos: “Existen mensajes cuya función primordial es establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para comprobar si el canal funciona... para atraer o confirmar la atención continua del interlocutor... Este CONTACTO, o función FÁTICA...” (Jakobson, 1985, p. 36).

Además precisa: “Siempre que el hablante y/o el oyente necesitan comprobar si emplean el mismo código, el habla fija la atención en el CÓDIGO: representa una función METALINGÜÍSTICA” (Jakobson, 1985, p. 37).

Y por último: “La tendencia hacia el MENSAJE como tal... es la función POÉTICA...” (Jakobson, 1985, p. 37).

En realidad, toda esta consideración del lenguaje supone la idea temprana de Humboldt de que la lengua no es *εργον* sino *ἐνέργεια*, tal y como recogía Vossler en su *Filosofía del lenguaje* (Vossler, 1940).

Curiosamente, en la mayor parte de los estudios que tratan el tema con posterioridad se acogen las definiciones sobre las funciones que ofrece Pierre Guiraud en su tratado de semiología (Guiraud, 1971), pero concluyendo erróneamente, en ocasiones, en que una comunicación adopta un aspecto funcional sobresaliente y se debe ver desde esa impronta, cuando Guiraud afirma con toda claridad: “Les diverses fonctions – telles qu’on vient de les définir – sont concurrentes; on les trouve mêlées en proportions diverses dans un même message; l’une ou l’autre dominant selon le type de communication” (Guiraud, 1971, p. 13). Cosa que es más que evidente; si un hablante, por ejemplo, confunde los términos cláusula y cápsula, y dice “primera cápsula” en un contexto en el que claramente quiere decir “primera cláusula”, la impronta emotiva del mensaje es enorme, porque nos indica la impropiedad del término utilizado, que evidencia la

incultura de ese hablante, pero esa preeminencia no invalida de ninguna manera la función referencial, el contenido de la comunicación.

Naturalmente vamos a utilizar y aplicar los avances de la pragmática que Charles Morris (1994) define como el estudio de la relación que se establece entre los signos lingüísticos y sus usuarios, y que, como indica el mismo autor, está en cierta forma anunciada por la retórica clásica en cuanto doctrina de la persuasión.

La pragmática investiga de una forma muy relevante no sólo las variaciones que los distintos elementos de la comunicación tienen en ella, sino que también reflexiona en los contenidos implícitos, en las formas de argumentación, en los usos y funciones de la cortesía, las amplias posibilidades de los enunciados interrogativos, las metáforas, etc. Todo lo cual permite profundizar en los usos comunicativos de forma adecuada. En su reciente estudio recopilatorio, M<sup>a</sup> Victoria Escandell (2013) afirma que la pragmática supone el análisis “de todos los conocimientos y estrategias que constituyen el saber comunicativo y determinan el uso efectivo del lenguaje” (Escandell, 2013, p. 238), por lo que es estudio fundamental también para la enseñanza/aprendizaje de segundas lenguas (Vera, 2014) y una ayuda determinante en los análisis que pretendemos llevar a cabo.

## **2.2. Objetivos**

Entre los objetivos del trabajo tendremos que distinguir algunos que podemos denominar generales y otros específicos. Entre los generales estaría en primer lugar el de conseguir una oportuna formación en lingüística de uso de futuros profesores o de comunicadores en general, así como su implícito acercamiento a lo literario, que, en realidad, llevaremos a cabo y que incrementará su educación literaria (Guerrero, P. & Caro, M.T., 2013), así como conseguir una mayor oportunidad en su comunicación; aunque no es el nivel onomasiológico el

que trabajaremos aquí, al menos no de forma sistemática, sino el semasiológico. Nuestro objetivo específico se va a ceñir al campo de lo hermenéutico, tratando de interpretar, a partir de sistemas flexibles, las distintas comunicaciones propuestas. Trataremos de evidenciar que, en la comunicación, más allá de los contenidos que se transmiten (lo que conocemos como función referencial o representativa) hay una serie de nexos que la unen a su emisor, a su receptor y a las circunstancias que concurren en ella (un mismo emisor hablará de forma distinta en un contexto familiar, profesional o científico, a un reducido número de personas o a uno amplio, etc.), lo que supone que su mensaje se vea transformado en función no sólo de la materia objeto de transmisión, sino también de su destinatario, por ejemplo, o sea que hay una serie de fuerzas – las llamadas funciones lingüísticas – que interactúan en cualquier comunicación y que, analizadas convenientemente, nos llevarán hasta la complejidad del fenómeno comunicativo y a una más correcta visión y valoración del mismo.

Por lo tanto el primer paso es revelar los distintos elementos que se dan cita en la comunicación humana, las funciones lingüísticas a ellos reservadas, y las técnicas diversas que se utilizan por cada una, con los efectos que puedan producir. Un reto realmente sugestivo.

El comienzo para nosotros consiste pues en descubrir al alumnado que la comunicación, incluso la más banal, es un proceso complejo y que considerarla únicamente desde el punto de vista de lo referencial (la idea que transmite) supone reducir notablemente sus implicaciones y su significación; también que los alumnos aprendan a aceptar que, en ocasiones, incluso el no transmitir una idea completamente, o incluir elementos que, en principio, pudieran parecer hasta inconvenientes, puede ser, muy al contrario, todo un acierto comunicativo. Todo esto se puede ejemplificar y demostrar partiendo de cualquier anuncio publicitario, que hace uso de interrogaciones retóricas en lugar de afirmaciones rotundas, por ejemplo, para conseguir de ese modo la implicación del receptor que

de otra manera no se tendría; pero nosotros optamos por abordarlo desde la más amplia potencialidad de lo literario, ya que nuestra hipótesis es que, a partir de los textos literarios, no solo ilustraremos mejor el comportamiento de las diferentes formas comunicativas, sino que se podrá evidenciar, de manera mucho más oportuna, la expresividad del uso de determinadas técnicas, a fin de que la reflexión que se hace resulte mucho más aclaradora.

Así pues, podemos resumir que nuestro objetivo fundamental es la reflexión y profundización en los distintos elementos que se dan cita en la comunicación humana, evidenciándoselos adecuadamente a los alumnos a través de textos literarios escogidos, y la valoración posterior y consiguiente de la expresividad conseguida con ellos.

### **2.3. Metodología**

La primera fase del estudio es la de la **selección de los textos** idóneos para ejemplificar todo aquello que queremos que trabajen los alumnos: distintos tipos de comunicación y su caracterización, la impronta que los diferentes elementos comunicativos dejan en el proceso, las formas a través de las que esto se manifiesta, etc. En algunos casos no hay, en principio, problema alguno por la enorme abundancia de determinadas formas comunicativas como el diálogo, la descripción... (en ese caso la dificultad es la de hacer la selección más oportuna posible) pero, en otros, realmente encontrar alguna modalidad puede ser difícil, o encontrarla entera (lo que llamaríamos un ejemplo paradigmático); es el caso del discurso, por ejemplo, tan frecuente en la vida pública, pero que en lo literario puede ser aludido pero no necesariamente reproducido, por lo que conseguir ejemplos idóneos no es tarea fácil.

La primera condición de todos esos fragmentos debe ser su brevedad, porque se trata de analizar y para ello no se debe perder ni dispersar la

concentración del alumnado, además de que la reducción siempre facilita la labor, pero sobre todo porque, con textos breves, se puede estimular la curiosidad de conocer la totalidad de la obra de que se trate, sin que ello parezca una carga pesada al no ser algo obligado, sino voluntario, incentivando así el interés por la lectura del alumnado. Tan solo en el apartado de la narración hemos optado por proponer textos completos, si bien muy breves en ambos casos, porque suponen la posibilidad de consideración de la obra íntegra, lo que nos permite, desde una perspectiva estructuralista, reparar en los conglomerados expresivos que acogen y, al realizar sus sucesivos análisis, comprobar qué aspectos aportan (por ejemplo la vitalidad del diálogo y la rapidez de lo narrativo) en cada momento.

Hemos procedido a simultanear textos literarios en español e inglés ya que consideramos que ese procedimiento puede impulsar los estudios bilingües que se quieren introducir progresivamente, pero que, además, nos servirán para mostrar idénticas formas de proceder en muchos casos. Igual ocurre cuando hemos introducido fragmentos de épocas muy distintas de una misma tipología, porque resulta sorprendente la identidad que se puede observar en ellos y la similitud de sus procedimientos con cinco siglos de distancia.

### ***2.3.1. Métodos receptivos***

Tras esta fase inicial de recogida de muestras representativas para trabajar cada aspecto, hemos de continuar con el **análisis** que proceda de cada fragmento con enorme detenimiento. Como iremos perfilando las comunicaciones fundamentalmente según su modo de emisión/recepción, lo primero que debe quedar patente al alumnado es que, precisamente, es a partir de lo peculiar del impulso comunicativo como surgirán las distintas formas expresivas y que, además, se deben a él; por ejemplo, si emisor y receptor son la misma persona en un monólogo, es evidente que esa comunicación puede permitirse perfectamente

ser descuidada y aparentemente incoherente, ya que su coherencia se producirá automáticamente; por el contrario en un discurso, el receptor múltiple de la comunicación exigirá una emisión sumamente cuidadosa, con el fin de no perder la atención y el interés de sus receptores, su claridad es necesaria y va a exigir también un orden predeterminado y unas estrategias singulares.

Por consiguiente el primer nivel de nuestro análisis debe ser manifestar cómo las maneras de emisión/recepción son las que generan formas comunicativas distintas y tenemos que proceder al estudio de sus singularidades: su estructura, comportamiento, técnicas utilizadas, expresividad, etc. desde ese punto de vista.

Tras este análisis preliminar procederemos a ir repasando cada uno de los elementos comunicativos en cada caso concreto: mensaje, emisor, receptor, canal..., viendo sus aspectos pertinentes; es decir, examinaremos cada una de las funciones lingüísticas, utilizando el prototipo indicado por Jakobson por su mayor exhaustividad.

Por ejemplo, Jakobson señalaba que las variantes fonéticas que alguien tenga le darán a su mensaje unas notas añadidas que nos llevarán al lugar de donde es oriundo ese hablante por palatalizar, sesear, cecear, etc., pero, además de las variantes fonéticas, el emisor puede utilizar un determinado vocabulario con términos regionales (pésos en lugar de guisantes, ya que estamos en Murcia) con lo que también se le podrá ubicar por tratarse de una variante diatópica; del mismo modo si utiliza términos técnicos de la medicina, la física, la ingeniería, etc., evidenciará su familiaridad con esos mundos; asimismo si emplea cultismos o vulgarismos nos estará ofreciendo variantes diastráticas y dándonos datos de su formación, etc. Así que, ya desde la fonética o el vocabulario de un hablante, obtendremos de entrada una cantidad de datos sobre él que se recogen en su mensaje. Es lo que conocemos como función emotiva.



Jakobson también habla de dos formas fundamentales que unen el mensaje con su receptor: el vocativo y el imperativo. Los vocativos, en efecto, nos acercan a nuestro interlocutor, recogiendo bien su nombre propio: “Pepe, acércame eso”, o bien uno común: “niños, callaos”. En ambos ejemplos tenemos junto al vocativo la orden que supone el imperativo, o sea que son enunciados eminentemente apelativos. En el vocativo se puede acoger también la relación de parentesco: “vale, papá”, “como quieras, hija”, llevando así de diversas maneras al receptor al mensaje. Pero debemos ampliar un poco las técnicas en las que aparece la función apelativa, porque puede acoger también la *captatio benevolentiae*: “como quieras, guapa”, o expresiones similares que añaden a la simple apelación un cierto toque de adulación para tratar de congratularse con el interlocutor.

Además, cualquier interrogación espera un movimiento especialmente activo por parte del receptor, incluidas las interrogaciones retóricas como ya veremos, y también los enunciados inconclusos, por ejemplo las reticencias que veremos en el capítulo introductorio de la lengua oral, cuando se advierte a alguien diciéndole: “Para que se vaya dando usted cuenta de dónde se va a meter...” sin mencionar cuál es ese sitio; en esos casos el receptor tiene que completar la comunicación por su cuenta, precisando que se va a meter en un lío, en problemas, etc., con lo cual queda asociado a la comunicación de otro, colaborando con ella; la apelación es total.

Por lo que se refiere a la función fática tendremos que incluir todas las preguntas cuya finalidad es averiguar que el canal sigue abierto: “¿eh?”, “¿se da usted cuenta?”, “¿está claro?”, “¿vale?”, “¿no?”... que algunos emisores usan sin medida alguna, pero que resultan útiles en las dosis adecuadas.

Con menos frecuencia se trata del código mismo, pero a veces se hace, en clases de lengua, por ejemplo, lo que nos lleva a la función metalingüística, que encontraremos cada vez que se trate no sólo de cuestiones técnicas de la lengua, sino también de otras realidades como su oportunidad, sus capacidades, etc., como

en el bello pasaje, al concluir la primera visita de Celestina a Melibea, en que la alcahueta dice a la muchacha: “Mas razones destas te diría, si no porque la prolixidad es enojosa al que oye e dañosa al que habla” (Rojas, 1972, p. 192) que supone todo un tratado comprimido de retórica.

Para la función referencial intentaremos extraer los datos que transmite el mensaje objetivamente, fijándonos en el tema tratado, las coordenadas espacio-temporales, etc. Y, por lo que se refiere a la función poética o estética, repararemos en los aspectos formales que se evidencian en la comunicación tratando de ver sus efectos, o sea su potencialidad expresiva.

En nuestro artículo “Introducción práctica a la funcionalidad comunicativa” (González, A. & Escudero, C., 2015), antes citado, ofrecemos un ejemplo didáctico de aplicación de todo esto; en realidad, los sucesivos análisis de este estudio irán configurando progresivamente un sistema de aplicación que, ante todo, debemos señalar que debe ser flexible, pero, sí es cierto que, a veces, deberemos preguntarnos por qué no aparecen determinados procedimientos de nuestro esquema metodológico en un texto, porque quizás eso nos ponga de relieve aspectos determinantes de una comunicación, así que partimos inicialmente de unas pautas claras de análisis para la revisión de cada una de las funciones que precisamos un poco a continuación.

Por ejemplo, se debe indicar que, para el estudio de la función emotiva, además de reparar en todo aquello que se diga de forma automática, como las interjecciones, o la fonética del emisor, tal y como señala Jakobson, debemos observar lo que, al margen de lo referencial, une al emisor al mensaje, por ejemplo la cantidad y calidad de la comunicación (naturalmente indicando que son variables relativas y que se deben considerar en relación a las circunstancias de la emisión). Por ejemplo, un mensaje largo puede ser el de un emisor muy puntilloso, o el de un pesado (si es reiterativo); uno corto, quizás sea de alguien que no tiene mucho interés en el tema, o lo desconoce, o es impaciente. Del

mismo modo se debe proceder con respecto a la calidad de lo emitido, su coherencia, los tópicos o tics empleados, etc.

Así pues procederemos a reparar en la longitud de las frases para concluir en el verbalismo/laconismo, en el uso de reiteraciones, en la contundencia/debilidad, etc. para ir trazando el perfil de cada hablante o emisor en general.

Con respecto a la apelación repararemos en el uso de vocativos e imperativos, como señala Jakobson, pero también en la aparición de la *captatio benevolentiae*, que crea nexos muy fuertes con el receptor, o en las reticencias del tipo “no por mucho madrugar...” que obligan al receptor a concluir el mensaje y lo hacen, consiguientemente, colaborar con el emisor; o las interrogaciones retóricas, que suponen que la afirmación de lo que se trate debe llevarla a cabo el receptor. Para ello se empezará por comprobar cómo su trasvase a una forma significativamente equivalente no agota toda su capacidad expresiva; empleando la **conmutación** y poniendo un ejemplo como “¿No es tranquilizador?”/“Esto es tranquilizador”, para que puedan ver que, aunque referencialmente son frases idénticas, ya que transmiten la misma idea, en la enunciativa surge la posibilidad del rechazo, porque se ha hecho una afirmación, cosa que en la primera formulación no se da, y eso puede ser altamente interesante si queremos evitar esa postura del receptor. Por otra parte la forma interrogativa supone una fuerza apelativa innegable, sobre todo al no tener que contestarse verbalmente, que implicará a los receptores para que sean ellos quienes realicen la afirmación. Además, en los ejemplos concretos que vayamos empleando, podremos, ocasionalmente, observar otros matices, así que a través de conmutaciones, u otros procedimientos oportunos, presentaremos a los alumnos no solo la peculiaridad o idoneidad de cualquier formulación, sino que tendrán clara la idea fundamental de que, en la comunicación lingüística, confluyen multitud de aspectos que debemos analizar si queremos llegar a la comprensión.

En cuanto a la función referencial dice Guiraud: “...est la base de toute communication; elle définit les relations entre le message et l’objet aunque il réfère” (Guiraud, 1971, p.10). Para no olvidar datos esenciales se puede sugerir que se proceda a realizar la batería de preguntas “¿qué?”, “¿quién?”, “¿por qué?”, “¿cómo?” y las referidas a las coordenadas espacio-temporales “¿dónde?”, “¿cuándo?”. En algunos textos no encontraremos algunos de los datos, lógicamente, pero es un sistema bastante seguro para no olvidar ningún aspecto relevante.

La función fática o de contacto podemos encontrarla cuando en una conversación telefónica se pregunta: “¿estás ahí?”, o si, en mitad de una conversación se intercala un “¿verdad?”, “¿eh?”, “¿no le parece?”. Se ha de insistir en que aparece de forma insistente cuando un emisor está especialmente interesado en que su mensaje llegue correctamente a su interlocutor, como comprobaremos.

Respecto a la función metalingüística la tendremos cada vez que consideremos el código o su empleo, por ejemplo cuando Don Quijote reprochaba a Sancho que reiterara todo varias veces, con lo cual ralentizaba su comunicación y agotaba a su interlocutor.

Por último, la función poética o estética se centra en las formas que adopta el mensaje y que pueden incrementar su expresividad. Por ejemplo, en el artículo “Introducción práctica a la funcionalidad comunicativa” (González, A. & Escudero, C, 2015) resaltábamos cómo la incoherencia de un hablante, el hecho de anteponer los efectos a las causas, incentivaba el interés del receptor al incrementar el clima de misterio, o el hecho de utilizar la hipérbole, por ejemplo, al distorsionar las dimensiones de un conjunto, podía llevar hasta la comicidad y el humor. En otro orden de cosas, el hipérbaton por ejemplo, en un soneto como el de Lope de Vega “Desmayarse, atreverse...”, que lleva la parte principal de la oración al último endecasílabo (“esto es amor”), fuerza la lectura de esa

enumeración inacabable (Escudero, C. & Hernández, C., 2005); la metáfora (Le Guern, 1976) puede presentar temas duros, como la muerte, a la vez con objetividad y delicadeza, al sustituir su alusión con términos como “viaje” o “mar”, como hacía Manrique (2014) en sus célebres Coplas y tras él tantos poetas; la metonimia también puede llegar, como señalaban Wellek y Warren (1979) a presentar un espacio dispuesto por alguien, como si se tratara de su etopeya (orden, limpieza, gustos...). La lista en abstracto no tendría fin, iremos precisando distintos usos y posibilidades en los sucesivos ejemplos.

Naturalmente, aunque en el trabajo vayamos poniendo el foco en los aspectos más pertinentes señalándolos sin más, en la explicación ante el alumnado el **método expositivo** sería el **dialogado**; en concreto el tipo de diálogo dirigido socrático, a fin de que sean ellos quienes vayan respondiendo a las distintas cuestiones y, en consecuencia, descubriendo cada una de esas realidades o técnicas por sí mismos.

El proceso ha de ser **gradual y sistemático**, comenzando por tipos de textos que nos vayan ilustrando a la vez sobre su estructura y alguna vertiente fundamental de la comunicación (por ejemplo la apelación en el discurso, al tener que persuadir a un gran número de receptores), de forma que esos aspectos queden entendidos y puedan ser aplicados a otras comunicaciones en las que iremos viendo también sus formas y otros procedimientos caracterizadores distintos.

A fin de reforzar el aprendizaje, el proceso se tiene que completar con la programación de distintos **seminarios** para que se lleve a cabo una puesta en común de los aspectos fundamentales. La forma que nos parece idónea es la de proponer un nuevo ejemplo de cualquier comunicación que se haya trabajado previamente, pero en el que aparezca algún cambio de uso funcional significativo, a fin de que puedan apreciar de qué manera son determinantes los aspectos comunicativos.

En concreto en el trabajo lo expondremos con el discurso, proporcionando el análisis de uno arquetípico, en el que la función apelativa tiene una carga extraordinaria y el emisor aparece parapetado tras el tópico de la falsa modestia para obtener la persuasión apetecida, para contrastarlo luego con otro (que es el que se analizará en el seminario), que aborda una causa noble con notable elocuencia, pero en el que el orador se muestra prepotente y el cuidado por los receptores no aparece: el fracaso es absoluto. El aprendizaje de los alumnos podría ser en ese sentido muy significativo al comprobar que no todo radica en hablar bien o defender causas justas, sino que los aspectos comunicativos que se les proponen para su estudio son fundamentales para llegar al éxito o al fracaso de la acción lingüística.

Con todo esto realizarían una fase de **síntesis** que completa los análisis previos y que les haría conseguir personalmente determinadas competencias comunicativas. Valorar el acierto/desacierto de una comunicación y señalar sus causas es, a nuestro juicio, una fase necesaria en el aprendizaje de lo comunicativo.

### ***2.3.2. Métodos productivos***

Seguidamente se les puede proponer un proceso de reescritura de la comunicación fracasada, en el que, manteniendo lo esencial del mensaje a transmitir, se reparen los aspectos de emisión o recepción poco cuidados u olvidados. De ese modo el método pasará de la fase receptiva del análisis a una productiva que hará asimilar definitivamente los elementos estudiados.

Por último, en los ejemplos propuestos para trabajar, hemos establecido la **progresión** adecuada, de manera que no resulte algo reiterante y repetitivo, sino que se vaya avanzando enfocando, en cada ocasión, aspectos nuevos que hagan

progresar el estudio hasta completar la visión de todos los elementos fundamentales que se implican en la comunicación lingüística.

Como final, al abordar lo narrativo, y dado que puede acoger sin problema una completa amalgama de distintas formulaciones y usos comunicativos, propondremos textos que faciliten, tras el análisis de cada uno de los componentes, valorar la intercomunicación que se produce en la obra y la potenciación de su expresividad que con ello se consigue.





### **3. EL COMPORTAMIENTO DE LA LENGUA ORAL**

Para analizar las tendencias fundamentales de la lengua oral se va a utilizar un pequeño fragmento de una obra del dramaturgo español Enrique Jardiel Poncela, en concreto el principio del primer acto de *Eloísa está debajo de un almendro*, en que un mayordomo está introduciendo a un aspirante al puesto en las costumbres de la casa, ya que él, según manifiesta, quiere dejarla.

En realidad, cualquier diálogo dramático serviría para ilustrar los principales fenómenos que caracterizan a la lengua oral; el hecho de decantarnos por una comedia de Jardiel es para que sea un fragmento distendido, que pueda hacer sonreír mientras se realizan los primeros análisis y, elegir este en concreto es porque, en muy corto espacio, aparecen de una forma muy evidente los aspectos que se deben poner de relieve, incluso varias veces para que, una vez explicado el fenómeno, los alumnos tengan la oportunidad de resolverlo a su vez y que, de ese modo, quede todo perfectamente claro al haber podido iniciarse en el análisis comunicativo desde el primer momento.

El fragmento en cuestión utiliza una de las técnicas más resolutivas de la dramaturgia, que consiste en poner en acción al personaje del relator (como se llama en el argot del género); se trata, básicamente, de un personaje que informa a otro para enterar al público de la situación de una forma natural. Así, Fermín le habla a Leoncio, mientras lo acompaña hasta la habitación en que se encuentra Edgardo, el señor de la casa. Reproducimos el fragmento en cuestión:

EDGARDO.— *(Apagando la radio y haciendo enmudecer al «speaker».)* Sé perfectamente lo que acabo de oír y no necesito que usted me lo diga. *(Nueva pausa. Por la escalera del fondo aparece entonces FERMÍN. Es el ayuda de cámara de EDGARDO y viste el uniforme con gran empaque. Tiene treinta y*

*cinco años, poco más o menos. Al llegar arriba se inclina para hablarle a alguien que viene detrás.)*

FERMÍN.— Suba por aquí. *(Por la escalera surge LEONCIO, un hombre de la edad aproximada de FERMÍN. Aunque va de paisano, en el cuello de celuloide, en lo mal que lleva puesta la corbata y en el chaleco a rayas que descubre debajo de la americana, se le nota que también es criado de profesión.)* Y le digo lo mismo que le dije en los salones de abajo: mucho cuidado de no tropezar con los muebles, ¿eh?

LEONCIO.— ¡Ya, ya!

FERMÍN.— Ni rozarlos. Ni apartarlos un dedo de donde están, porque... *(Hablándole al oído.)*, porque aquí hubo un criado, hace cuarenta y seis años, que, al limpiarlo, corrió medio palmo a la izquierda aquel sofá que ve usted ahí. *(Señala.)* Y se tuvo que ir a La Habana, y murió allí de fiebre amarilla.

LEONCIO.— ¿Contagiado?

FERMÍN.— Del disgusto

LEONCIO.— *(Dejando escapar un silbido de asombro.)* ¡Toma!

FERMÍN.— Para que se vaya usted dando cuenta de dónde se va a meter...

LEONCIO.— Ya vengo informado; pero es que el sueldo...

FERMÍN.— ¡Qué va usted a decirme! Los sueldos que se dan en esta casa son únicos en Madrid y provincias. Pues ¿por qué he aguantado yo cinco años? Pero, amigo, pasan cosas aquí que ni con el sueldo... Cocineras he conocido veintinueve.

LEONCIO.— Tendrá usted el estómago despistado.

FERMÍN.— De chóferes, manadas. De doncellas, nubes. Y de jardineros, bosques, y ya ha llegado un momento que no puedo resistir tanta chaladura y tanta

perturbación; y en cuanto a usted, o el que me sustituya, se imponga en las costumbres de la casa, saldré pitando... Por más que no sé si tendré aguante para esperar aún esos días que faltan. (EDGARDO *ha vuelto a abrir la radio y se oye de nuevo la voz del «speaker».*)

LA VOZ DEL «SPEAKER».— Las mejores pastillas para la tos...

EDGARDO.— (*Cerrando la radio.*) Ni yo tengo tos ni creo en la eficacia de las pastillas que usted recomienda.

FERMÍN.— (*Aparte, a LEONCIO.*) El señor...

LEONCIO.— ¿Con quién habla?

FERMÍN.— Con el «speaker» de la radio. Son incompatibles.

EDGARDO.— (*Que ha oído el ruido, pero no puede verlos por la posición de la cama.*) ¡Fermín!

FERMÍN.— Ya nos ha oído. (*Sin moverse de donde está.*) ¿Señor?

EDGARDO.— ¿Qué haces ahí?

FERMÍN.— Estoy con el aspirante a criado nuevo, señor.

EDGARDO.— Acércamelo, a ver si me gusta.

FERMÍN.— Me parece que sí le va a gustar al señor. (*Aparte, a LEONCIO, en voz baja.*) Atútese usted un poco, que como no le pete al primer golpe de vista, no entra usted en la casa. (*Le ayuda a peinarse un poco y a ponerse bien la corbata.*) Ahora le hará el interrogatorio misterioso. ¿Se acuerda usted bien de las respuestas?

LEONCIO.— Sí, sí...

FERMÍN.— Dios quiera que no meta usted la pata...

EDGARDO.— ¡Fermín! ¿No me has oído?

FERMÍN.— Sí, señor, sí. Ahí vamos.

LEONCIO.— ¿Por dónde se llega a la cama? ¿Por aquí? (*Intenta echar a andar por entre dos muebles.*)

FERMÍN.— No. Ése es el camino que lleva a la consola grande. Y por ahí (Señala otros dos muebles.) se va al tiro al blanco. A la cama es por aquí. Sígame.

(Jardiel, 1991, pp. 89-91)

### **3.1. El apoyo real**

Lo primero que podemos observar es la cantidad de acotaciones que el autor se ve obligado a hacer para apoyar el diálogo en cuestión a la hora de llevarlo adecuadamente a escena y que evidencian la dependencia que la lengua oral tiene de la realidad en la que surge: de los intervinientes, del espacio físico en que se produce la comunicación, del tono en que ésta se ofrece, etc., lo que hace que una sola palabra pueda suponer una comunicación completa en lengua oral, porque está catapultada, por así decirlo, por una realidad que suministra una enorme información suplementaria (Tusón, 1997).

Si se observan las acotaciones, se verá que la primera información que ofrecen se refiere a los interlocutores, nos indican su nombre, edad, atuendo, actitudes... En seguida se precisan las distancias existentes entre ambos, porque se dice, por ejemplo, “(*Hablándole al oído*)”, lo que supone cercanía para un tono de confidencialidad. También se menciona en acotación la gestualidad, indicando que se señala al pronunciar el deíctico en dos ocasiones, o que Edgardo enciende y apaga la radio; o se precisa el tono, “en voz baja”, en que se hace parte de la comunicación.

En esta conversación entre los criados se evidencia, además, con el respaldo de las acotaciones, la singularidad del espacio en el que se desarrolla todo. Leoncio, que no conoce el lugar, intenta llegar a la cama en que se encuentra Edgardo echando a andar entre dos muebles; iniciativa que le corrige inmediatamente Fermín indicándole que ese itinerario lleva a otro sitio y, de paso, adónde se llegaría de seguir otra posibilidad, para decirle, finalmente, por qué lugar se accede hasta la cama, precediéndolo él en ese desplazamiento.

El espacio, lleno de muebles que no se pueden mover, según las normas de la casa, se revela así como un auténtico laberinto, que lleva a la confusión al que por primera vez se acerca a él y que necesita de un guía para ser superado, como queda de relieve por los intentos fallidos de desplazamiento de Leoncio y las señales e indicaciones de Fermín que aparecen en las acotaciones.<sup>2</sup> En definitiva, con ellas se trata de reconstruir todo el mundo real en que se produce la comunicación y que la apoya definitivamente. Sin esas precisiones el diálogo que se nos ofrece resultaría bastante incomprensible, por faltarle todos los elementos en los que se sustentaría si fuese real y que, desde luego, deben apoyarlo en la representación.

Hoy se presta cada vez más atención a todo lo que rodea o arroja la comunicación lingüística, que es lo que se viene denominando comunicación no verbal; Guiraud (1971) habla de códigos paralingüísticos a este propósito y Davis (2013, p.19) llega a afirmar, por ejemplo, que "... la parte visible de un mensaje es por lo menos tan importante como la audible"; la misma autora también recoge la idea de algunos científicos de que el lenguaje hablado sería imposible sin los elementos no verbales, aunque discrepando de esta idea extrema y aduciendo que el lenguaje oral se puede utilizar por teléfono, por ejemplo, en que no tenemos la gestualidad o realidad alguna como apoyatura.

---

<sup>2</sup> Puede consultarse a este respecto el libro de Escudero, C. y Hernández, C. (2005). *Acercamiento a lo literario: guía de lectura*. Murcia: Universidad de Murcia (p. 130 y pp.182-186).

De cualquier manera nuestro texto es muy demostrativo en ese sentido, porque sus amplias acotaciones indican todos los elementos que concurren en esa comunicación lingüística concreta, desde los intervinientes, sus gestos, su tono de voz, su movimiento o inmovilidad, otras emisiones de sonido no verbales (se indica que uno de ellos emite un silbido de asombro), etc.; todo lo cual ayuda a situar adecuadamente la comunicación y a valorar que hay un alto porcentaje de datos que se transmiten fuera de lo estrictamente lingüístico, y, por así decir, sustentándolo.

### **3.2. Las características más relevantes de la comunicación oral**

#### **3.2.1. La redundancia**

Posiblemente, al escuchar la representación, o con la simple lectura del diálogo, no se percibe una de las características fundamentales de la lengua oral: la tendencia a la repetición: la redundancia. Sin embargo, al proceder al análisis, vemos cómo Fermín, que es el relator o informador, repite hasta cuatro veces seguidas el mismo mensaje a Leoncio, indicando además que ya se lo había dicho con anterioridad. El mensaje en cuestión ilustra el curioso espacio en el que se encuentran, absolutamente lleno de muebles con los que el aspirante a criado de la casa no debe tropezar.

Si la redundancia no se percibe inicialmente es sin duda porque el locutor no la hace de una forma machacona, sino que la presenta con distintos matices, por ejemplo encareciendo: “ni rozarlos”, o intensificando “ni apartarlos un dedo de donde están” y, por último, ejemplificando para que resulte más fácil la comprensión de los efectos que puede acarrear el hecho de no seguir esa observación.

La redundancia no se observa solamente en la reiteración de ideas, sino también en la repetición de palabras, como vemos con el “porque” inmediatamente anterior a la anécdota del criado infractor.

Sin duda que en los mensajes orales los hablantes tratamos de evitar la pérdida de información que pueda producirse ante cualquier interferencia, o por falta de atención suficiente por parte del receptor y la redundancia es el medio más efectivo para atajar esa posibilidad. Por otra parte, tal y como aquí se nos ofrece, aporta enorme claridad al mensaje, al tiempo que va surgiendo una especie de gradación ascendente que culmina con el relato de la anécdota de un criado anterior, anécdota a la que debemos referirnos aunque sea con brevedad.

Fermín ha comenzado la escena primera de este primer acto diciéndole a Leoncio que tenga cuidado de no tropezar con los muebles, indicando que ya se lo había advertido previamente, y luego se lo ha encarecido de nuevo dos veces, tras lo que introduce el microrrelato en cuestión: “... porque aquí hubo un criado [...] y murió allí de fiebre amarilla”.

Es claramente un ejemplo, o sea un modo de razonamiento inductivo con el que se puede argumentar, pero, además, se trata de un suceso ocurrido, o sea, de una prueba real, y, por lo tanto, de una forma concluyente de culminar su intervención sobre el tema, con lo que este texto podría utilizarse como paradigma de los usos redundantes de la lengua oral.

El relato en sí es evidentemente jocoso como se desprende del uso de las hipérboles tanto espaciales como temporales: indica en primer lugar que han pasado cuarenta y seis años desde que se produjeron los hechos, cantidad de tiempo exagerada para recordar un hecho nimio (desplazar unos pocos centímetros un mueble), con lo que se le da un aura de leyenda que para nada sería la oportuna en un asunto tan banal. Diríamos, incluso, que resulta claramente

inapropiada desde una perspectiva lógica. Tras esa hipérbole temporal incluye dos espaciales, la relativa al mínimo desplazamiento del sofá en cuestión (medio palmo) y luego señala que, del disgusto, el hombre se tuvo que ir nada menos que a La Habana; puestas las dos dimensiones en relación, la desproporción hace que surja la risa, a la vez que deja clara la manía que respecto a determinadas cosas existe en esa casa, con lo que consigue una de las finalidades que se persiguen con esos usos.

### **3.2.2. *La reticencia***

La segunda característica más evidente en la lengua oral es la reticencia, algo que puede parecer paradójico por ser una clara antítesis de lo anterior, ya que supone el fragmentarismo de la expresión.

El emisor quiere siempre concluir pronto, insiste cuando lo considera necesario, pero, cuando comprueba que el receptor capta la idea que quiere transmitir, no realiza ningún esfuerzo más y deja la frase sin terminar.

Lo vemos cuando Fermín, tras el relato, le dice a su interlocutor “Para que se vaya usted dando cuenta de dónde se va a meter...”. El emisor no especifica cuál es ese lugar, sin embargo, cualquier hablante del español entenderá, por lo que antecede, que se va a meter en un lío.

Referencialmente hablando, el uso asertivo (se va usted a meter en un lío) y el reticente, que figura en el diálogo, son equivalentes, pero no desde otros puntos de vista, porque esta última forma debe completarla el receptor, lo que supone una colaboración de éste con la comunicación ajena, un proceso de empatía, implicador, que puede resultar muy útil para lograr una complicidad comunicativa y un progreso del diálogo vertiginoso.



Por otra parte el uso asertivo se puede aceptar o rechazar, mientras que el reticente no, porque, en realidad, no se ha formulado, de ahí que se empleen con frecuencia estos sistemas en la lengua publicitaria para asociar al receptor al mensaje propuesto, con lo que él se lo dice todo, se autoconvence.

También Leoncio emplea una reticencia a continuación cuando dice “... pero es que el sueldo...” con lo que el interlocutor entenderá que es muy bueno sin que en realidad se haya pronunciado tal cosa.

Resulta evidente la implicación que los usos reticentes consiguen, por lo que los consideraremos especialmente a la hora de analizar la función apelativa, estudiando sus variados efectos.

El hecho de que, en este diálogo, se encuentren estas utilizaciones reticentes seguidas facilita la comprensión del alumnado, ya que se puede explicar en un principio el fenómeno por parte del profesor y, a continuación, los alumnos pueden reconstruir un caso análogo, con lo que empiezan a implicarse en el análisis de las comunicaciones orales desde el primer momento.

### **3.2.3. *La sencillez sintáctica y semántica***

También tendríamos que subrayar la sencillez de los usos orales, sobre todo por lo que se refiere a la sintaxis y la semántica; apenas hay oraciones subordinadas, lo más abundante es la coordinación o incluso la yuxtaposición (como se observa en las primeras frases de Fermín) y el vocabulario es sencillo, sin ningún problema con las repeticiones del mismo término (“... pero es que el sueldo...”, “los sueldos que se dan...”, “...que ni con el sueldo...”); también son pocos los términos específicos. En este fragmento concreto los alumnos pueden tener alguna dificultad con el verbo “atusar”, porque la moda para llevar el cabello

hoy, más natural, ha dejado ese vocablo un poco obsoleto y también con “petar”, que es un catalanismo para indicar agradar o complacer. Es curioso también que el locutor de radio aparezca aludido por Fermín con el término inglés “speaker”, término que finalmente no ha prosperado en español, pero que nos muestra que importar vocablos de otras lenguas en contacto no es exclusivo del siglo XXI, aunque quizás ahora se hace en mayor medida.

Asimismo aparecen expresiones coloquiales como “salir pitando” por rápidamente o con celeridad, tan habituales para quitar solemnidad en la expresión oral.

Es muy curiosa también la forma embrionaria de publicidad que se utiliza en la radio, haciendo una ponderación explícita de un artículo: “las mejores pastillas para la tos...”, fórmula muy primitiva a la luz de lo que se emplea hoy, en que ese tipo de comunicaciones se hacen de forma implícita para que el receptor participe en la comunicación y llegue a formular la publicidad por sí mismo; algo del estilo de “¿tienes tos? Pastillas tal” donde nada se dice siquiera de las propiedades de dichas pastillas, sólo se le deja suponer al receptor al situar ambas cosas juntas, procedimiento muy útil porque el destinatario tiene que realizar toda la comunicación, que será suya, en una colaboración extraordinaria con los intereses de la emisión.

Además de que las comunicaciones implícitas no corren peligro alguno de ser rechazadas, puesto que no se han hecho, muy al contrario que las explícitas que, como vemos en la de nuestro diálogo, es rápidamente cuestionada y rechazada por Edgardo.

#### **3.2.4. Las peculiaridades fonéticas. Variantes diatópicas y diastráticas**

Respecto al catalanismo “petar” utilizado por Fermín y al que antes aludíamos, es muestra quizás de una variante diatópica, es decir, que puede marcar algún tipo de proximidad del hablante con el catalán, pero, como partimos de un texto escrito, no tenemos datos de pronunciación (como la palatalización, por ejemplo) que podrían corroborar la zona geográfica de la que es oriundo el hablante sin error, con lo que la utilización de este término la podemos considerar simplemente un caso de contacto lingüístico.

No obstante, en otros textos escritos sí podemos encontrar datos de pronunciación que nos permiten acotar la procedencia de nuestro hablante, porque el autor ha reproducido, por ejemplo, el seseo o el ceceo que haga peculiar su forma de hablar; podemos escoger para evidenciarlo un texto clásico como *La Gitanilla* de Cervantes, en que Preciosa dice:

¿Quiérenme dar barato, ceñores? – dijo Preciosa (...)

Entren, entren las gitanillas; que aquí les daremos barato.

Caro sería ello – respondió Preciosa – si nos pellizcaen

(Cervantes, 1975, p.19).

No vuelve Cervantes a reproducir esas formas, porque sin duda resultarían enojosas en un escrito tan largo como una novela, pero deja así muestra de la fonética de su personaje protagonista para que se pueda considerar toda su peculiaridad.

Bernard Shaw, en su obra *Pygmalion* de 1916, escenifica el momento en el que el protagonista, profesor de fonética, va diciéndoles a sus contertulios, por su

forma de pronunciación del inglés, de dónde son, dónde han estudiado, por dónde han viajado... y presume de su habilidad de precisión en ese sentido<sup>3</sup>:

---

<sup>3</sup> “THE NOTE TAKER [*turning on him genially*] And how are all your people down at Selsey?

THE BYSTANDER [*suspiciously*] Who told you my people come from Selsey?

THE NOTE TAKER. Never you mind. They did. [*To the girl*] How do you come to be up so far east? You were born in Lisson Grove.

THE FLOWER GIRL [*appalled*] Oh, what harm is there in my leaving Lisson Grove? It wasnt fit for a pig to live in; and I had to pay for-and-six a week. [*In tears*] Oh, boo -hoo-oo-

THE NOTE TAKER Live where you like; but stop that noise.

THE GENTLEMAN [*to the girl*] Come, come! He cant touch you: you have the right to live where you please.

A SARCASTIC BYSTANDER [*thrusting himself between the note taker and the gentleman*] Park Lane, for instance. I'd like to go into the Housing Question with you, I would.

THE FLOWER GIRL [*subsiding into a brooding melancholy over her basket, and talking very low-spiritedly to herself*]

I'm a good girl, I am.

THE SARCASTIC BYSTANDER [*not attending to her*] Do you know where *I* come from?

THE NOTE TAKER [*promptly*] Hoxton.

*Titterings. Popular interest in the note taker's performance increases.*

THE SARCASTIC ONE [*amazed*] Well, who said I didnt? Bly me! You know everything, you do.

THE FLOWER GIRL [*still nursing her sense of injury*] Aint no call to meddle with me, he aint.

THE BYSTANDER [*to her*] Of course he aint. Dont you stand it from him. [*To the note taker*] See here: what call have you to know about people what never offered to meddle with you?

THE FLOWER GIRL. Let him say what he likes. I dont want to have no truck with him.

THE BYSTANDER. You take us for dirt under your feet, dont you? Catch you taking liberties with a gentleman!

THE SARCASTIC BYSTANDER. Yes: tell him where he come from if you want to go fortune-telling.

THE NOTE TAKER. Cheltenham, Harrow, Cambridge, and India

THE GENTLEMAN. Quite right

[*Great laughter. Reaction in the note taker's favor. Exclamations of*] He knows all about it. Told him proper. Hear him tell the toff where he come from? etc.

THE GENTLEMAN. May I ask, sir, do you do this for your living at a music hall?

THE NOTE TAKER. I've thought of that. Perhaps I shall some day.

*The rain has stopped: and the persons on the outside of the crowd begin to drop off.*

---

THE FLOWER GIRL [*resenting the reaction*] He's no gentleman, he aint, to interfere with a poor girl.

THE DAUGHTER [*out of patience, pushing her way rudely to the front and displacing the gentleman, who politely retires to the other side of the pillar*] What on earth is Freddy doing? I shall get pneumownia if I stay in this draught any longer.

THE NOTE TAKER. [*to himself, hastily making a note of her pronunciation of 'monia'*] Earslcourt.

THE DAUGHTER [*violently*] Will you please keep your impertinent remarks to yourself.

THE NOTE TAKER. Did I say that out loud? I didnt mean to. I beg your pardon. Your mother's Epsom, unmistakably.

THE MOTHER [*advancing between the daughter and the note taker*] How very curious! I was brought up in Lagerlady Park, near Epsom.

THE NOTE TAKER [*uproariously amused*] Ha! ha! what a devil of a name! Excuse me. [*To the daughter*] You want a cab, do you?

THE DAUGHTER. Dont dare speak to me.

THE MOTHER. Oh, please, please, Clara. [*Her daughter repudiates her with an angry shrug and retires haughtily*]. We should be so grateful to you, sir, if you found us a cab. [*The note taker produces a whistle*]. Oh, thank you. [*She joins her daughter*]. *The note taker blows a piercing blast.*

THE SARCASTIC BYSTANDER. There! I knowed he was a plainclothes copper.

THE BYSTANDER. That aint a police whistle: that's a sporting whistle.

THE FLOWER GIRL [*still preoccupied with her wounded feelings*] He's no right to take away my character. My character is the same to me as any lady's.

THE NOTE TAKER. I don't know whether youve noticed it; but the rain stopped about two minutes ago.

THE BYSTANDER. So it has. Why didnt you say so before? And us losing our time listening to your silliness! [*He walks off towards the Strand*].

THE SARCASTIC BYSTANDER. I can tell where you come from. You come from Anwell. Go back there.

THE NOTE TAKER [*helpfully*] Hanwell.

THE SARCASTIC BYSTANDER [*affecting great distinction of speech*] Thank you, teacher. Haw haw! So long [*he touches his hat with mock respect and strolls off*].

THE FLOWER GIRL. Frightening people like that! How would he like it himself?

THE MOTHER. It's quite fine now, Clara. We can walk to a motor bus. Come. [*She gathers her skirts above her ankles and hurries off towards the Strand*].

THE DAUGHTER. But the cab - [*her mother is out of hearing*]. Oh, how tiresome! [*she follows angrily*].

*All the rest have gone except the note taker, the gentleman, and the flower girl, who sits arranging her basket, and still pitying herself in murmurs.*

THE FLOWER GIRL. Poor girl! Hard enough for her to live without being worried and chivited.

Como la obra se ha llevado al cine con ligeras variantes, se puede aprovechar para proyectar a los alumnos la versión de George Cukor, *My fair lady*, de 1964, obra en que, además de estas alusiones a cómo la pronunciación ofrece datos inequívocos del origen del hablante, se aprecia otra vertiente que puede evidenciarse también por las formas de expresión, cuando Higgins dice que quiere hacer hablar a Liza gramaticalmente y ella contesta: “I don’t want to talk grammar. I want to talk like a lady in a flower-shop.” (Shaw, 2003, p.32), aludiendo el autor a las variaciones diastráticas, las que nos llevan a evaluar la cultura o ausencia de ella que manifiesta un hablante.

Efectivamente, en las intervenciones de Liza observamos variaciones diastráticas que señalan su incultura, encontrando ejemplos de ello en su fonética y en su sintaxis. En su fonética vemos muestras de aféresis: “stead ” por “instead ” (p.26); de síncopa: “ma’am ” por “madam ” (p.49); o de apócope: “wh” por “where ”, “y” por “you ” (p.10), “o ” por “of ” (p.10), “f” por “for ” (p.11). En su sintaxis, observamos ejemplos de doble negación: “I aint done nothing wrong ” (p.13), “No: I dont want nobody to see it ” (p.20), “Of course I havnt none” (p.20), “I didnt want no clothes ” (p.31), “I dont want nobody wallop me”, “I dont want never to see him again ” (p.50).

La joven protagonista de *Pygmalion*, Liza Doolittle, al igual que su padre, ofrece una muestra de rasgos propios del dialecto *cockney*, característico de los oriundos del *East End* londinense, especialmente de clase trabajadora. El propio narrador confiesa incluso que le es imposible transcribir a Liza sin un alfabeto

---

THE GENTLEMAN [*returning to her former place on the note taker’s left*]. How do you do it, if I may ask?

THE NOTE TAKER. Simply phonetics. The science of speech. That’s my profession: also my hobby. Happy is the man who can make a living by his hobby! You can spot an Irishman or a Yorkshireman by his brogue. I can place any man within six miles. I can place him within two miles in London. Sometimes within two streets.”

(Shaw, 2003, pp.14-17)

fonético: “Here, with apologies, this desperate attempt to represent her dialect without a phonetic alphabet must be abandoned as unintelligible outside London” (p.11).

Observamos la supresión que hace Liza del fonema /h/ al inicio de palabra: “(...) is e?” (p.11), pero más tarde aprenderá a pronunciarlo: “How do you do, Mrs. Higgings? [*She gasps slightly in making sure of the H in Higgings, but is quite successful*]” (p.59). Es un rasgo que también observamos en su padre: “Professor Iggins?” (p.40), así como en otro personaje, un transeúnte, a quien el profesor Higgings corrige:

THE SARCASTIC BYSTANDER. I can tell you wher you come from. You come from Anwell. Go back there.

THE NOTE TAKER [*helpfully*] Hanwell.

THE SARCASTIC BYSTANDER [*affecting great distinction of speech*] Thank you, teacher. Haw haw. So long [*he touches his hat with mock respect and strolls off*]

(Shaw, 2003, p. 17)

También apreciamos en el habla de Liza y en la de Mr. Doolittle otro rasgo característico de este dialecto: -ing se convierte en [ɪn]: “look wh’ y’ gowin” por “look where you are going” (p.10), “Professor Iggins?” por “Professor Higgings?” (p.40).

El autor incluye asimismo numerosos errores ortográficos en el vocabulario que Liza emplea con el objetivo de mostrar alteraciones vocálicas características del dialecto *cockney*, como la realización del diptongo /eɪ/ en [aɪ]: “awy” por *away* o “py” por *pay* (p.11), o la del triptongo /aɪə/ en [ɔɪ]: “voylets” por *violets* (p.10), añadir /ə/ a /u:/: “tə-oo” (en vez de *two*) (p.10), o “yə-oo” (en

vez de *you*) (p.11), /ʌ/ se convierte en [æ] en “ran” por *run*, “banch” por *bunch* (pp. 10-11), “cap” por *cup* (p.51).

En este último ejemplo (*cup*), Higgings le indica a Liza cómo pronunciar correctamente la palabra:

HIGGINGS: Stop. Say a cup of tea.

LIZA: a Cəppətə-ee

HIGGINGS: Put your tongue forward until it squeezes against the top of your lower teeth. Now say cup

LIZA: C-c-c – I cant. C-cup

HIGGINGS: Good. Splendid, Miss Doolittle

(Shaw, 2003, pp. 51-52)

También en la literatura española podemos encontrar estas variantes diastráticas. En *El doctor Centeno*, Pérez Galdós, al presentar al chicuelo que da nombre a la obra, recoge su peculiar forma de hablar con formas como “mesmo” por *mismo*, con el cambio fonético vulgarizante, o con apócope como “tié” por *tiene*, prótesis como “desaprendiese”, “desemanas”, “desacomodo” por *aprendiese*, *semanas*, *acomodo*, o aféresis con “ujeros” por *agujeros*. Otras veces cambia los términos y dice “ponderancia” por *ponderación* o “destruyendo” por *instruyendo*; reproducimos los textos:

¿A dónde irá? Puede que a la Rusia, o al *mesmo* Santander... ¡Qué *tié* que ver esto con la estación de Villamojada! Allá va echando demonios por aquella encañada... Sin *ponderancia*, esto parece la gloria eterna. ¡Válgate Dios, Madrid! ¡Qué risa!... Al héroe le entra una risa franca y ruidosa, y vuelve a escupir.



Pues, ¿y la casona grande que está allí arriba, con aquella rueda de *colunas*?... ¡Ah, ya, ya lo sabe! Paquito el ciego se lo ha dicho. Ya se va *destruyendo*. ¡Sabe más cosas!...

(Galdós, 2000, p.13)

–Sí, señor. Pero como no querían que yo *desaprendiese*... me tomé la carretera y me vine acá.

–Anda, pillete... A buena cosa habrás venido tú... Conque a *desaprender*... ¿En qué has venido? ¿En tren o en carromato...?

–¡Re-córch...! A patita limpia, señor... Siete *desemanas* y dos días.

–¿Y qué haces aquí? ¿Pedir limosna, vagabundear, merodear...?

El héroe no entendía esta última palabra; que si la entendiera, habría protestado severamente. Tan sólo dijo:

–Busco un *desacomodo*.

No hay medio de averiguar de dónde había sacado el entendimiento de mi hombre aquel barbarismo de anteponer a ciertas palabras la sílaba *des*. Sin duda creía que con ello ganaba en finura y expresión y que se acreditaba de esmerado pronunciadador de vocablos.

–¿Buscas un *des*...? ¿Qué dices, muchacho?

–Digo que estoy buscando..., de ver cómo encuentro... de que, poniéndome a servir a un señor, me deje tiempo para *destruirme*.

–Hombre, sí, destrúyete, porque eres el bárbaro mayor que he visto... Pero explícame, ¿cómo te las arreglas?, ¿cómo y dónde vives?, ¿quién te mantiene?

El héroe dio un gran suspiro, un suspirote que no cabía dentro de la rotonda del Observatorio.

–Una noche dormí en aquella casa.

Señalaba al Museo.

–¿En el Museo?... ¿Dentro?

–No, señor. ¿Ha visto usted unos *ujeros* que hay por *desalante*, donde están unas figuras muy guapas?... Pues allí.

(Galdós, 2000, p.20).

La forma de hablar es un poderoso agente caracterizador y el novelista la reproduce con el fin de dejar claro desde el primer momento cómo es su “doctor”. Resulta evidente pues que, hasta esos datos de la oralidad, podemos obtener a partir de una versión escrita.

### **3.2.5. *La vitalidad, los cambios de entonación***

Resulta imprescindible también hablar de la entonación utilizada que nos llega aquí a través de la puntuación.

En las dos intervenciones de la radio el locutor acaba en suspensión simplemente porque Edgardo ha cerrado el receptor. Fermín comienza con una frase muy corta que concluye con la cadencia habitual, pero, en seguida, emplea la anticadencia para plantear una pregunta con finalidad fática: “¿eh?”, con el fin de asegurarse de que el mensaje está llegando correctamente. Siendo el informador del diálogo, lo normal es que sus enunciados concluyeran bajando el tono, que es lo que nos indica el final de una intervención, mientras que los de Leoncio

deberían ser formulación de preguntas, como así es, en efecto, en ocasiones (“¿Contagiado?”, “¿Con quién habla?” o “¿Por dónde se llega a la cama? ¿Por aquí?”); no obstante, el habla de Fermín es todo menos monótona, y así vemos que, con frecuencia, su tono sube a anticadencia por utilizar frases admirativas o interrogativas.

Naturalmente, él, al estar suministrando la información pertinente de esta conversación, no necesita interrogar a su receptor, lo que hace es una interrogación retórica que conviene que el alumnado entienda correctamente. Fermín dice: “¿por qué he aguantado yo cinco años?”.

A partir de este ejemplo hay que plantear la comparación entre el uso asertivo que sería “por eso (los elevados sueldos) he aguantado yo cinco años” y la interrogación retórica que él emplea. Naturalmente resultan idénticos por lo que se refiere a lo referencial, pero la intensidad comunicativa es distinta, porque en el segundo caso la pregunta se ha formulado y ello implica de forma muy especial al receptor, haciendo que actúe la función apelativa; con lo que los alumnos se van familiarizando progresivamente con las distintas fórmulas que unen el mensaje al receptor, como esta misma o las reticencias de las que tratábamos más arriba.

El cambio de tono en la conversación es, pues, otro elemento suministrador más de datos, además de su contribución decisiva a la vitalidad de la lengua oral en términos generales.



## **4. REFLEXIÓN SOBRE LA COMUNICACIÓN ESCRITA**

### **4.1 Codificación, emisión y recepción**

Presentar la lengua escrita como comunicación, para distinguirla de la oral, no es demasiado complicado si empezamos reparando en todas las diferencias existentes entre ambas en lo que se refiere a la emisión, la recepción y la codificación. El emisor tiene que emplear aquí un código escrito, que es un código de segundo grado, porque se refiere al oral, que es el de primer grado (Barthes, 2002), y que adolece de mayor lentitud (la prueba es que, para transcribir el oral en el mismo tiempo en que se produce, se debe recurrir a procedimientos especiales, como la taquigrafía, que utiliza, sobre todo, abreviaturas, y que realizan profesionales). Además de ese cambio de código y de forma de transmisión, también el receptor pasa de utilizar el oído a la vista, con las modificaciones que ello supone para la percepción.

La lentitud de la emisión escrita lleva aparejado también el incremento de trabajo para producirla, lo que justificaría inicialmente la mayor selección que se hace de la información y las faltas de redundancia de estas comunicaciones, cosa que, por otra parte, puede suplir con facilidad el receptor ya que tiene el mensaje a su disposición para recuperar los aspectos o partes que desee; porque esa es otra característica fundamental de la lengua escrita: su **permanencia**.

Pero, la principal diferencia entre lo oral y lo escrito es, quizás, la de la ausencia en la escritura de esa realidad que sustentaba las comunicaciones orales: no están las personas que hablan, sus gestos, sus tonos..., ni tampoco el espacio en que el intercambio se produce sustentando lo dicho; no hay, por tanto, una realidad que respalde la comunicación, sino que, por el contrario, esta se tendría que crear. El desvalimiento, en ese sentido, de la lengua escrita es evidente.

Por ello, además de los signos lingüísticos, se incluye en el escrito la puntuación, que sirve para marcar las pausas necesarias y los tonos fundamentales de la comunicación. Las pausas, más o menos largas, se utilizan también para distribuir, de la forma más conveniente, la materia abordada, ya que aquí se carece de toda la gestualidad y tonalidades que facilitan la comunicación oral. Como tampoco se tienen las voces reales intercambiando información, por lo que se debe recurrir a poner una raya (–) que indica la alternancia de dialogantes, o de narrador – personaje o personajes, etc., y, desde luego, se sugieren los cambios de cadencia, anticadencia o suspensión con los puntos, interjecciones e interrogaciones, o puntos suspensivos, de manera que se pueda reproducir de modo aproximado el tono de la comunicación, algo fundamental para llegar a la correcta comprensión.

Hasta ahora nos hemos referido a cuestiones relativas a la emisión de este tipo de comunicación, como la **lentitud** o **laboriosidad**, o del escrito mismo, como su **permanencia** o su **vulnerabilidad** por carecer del sustento de la realidad, pero no hay que olvidar el otro elemento fundamental: la recepción, y a ese propósito se ha de destacar que, frente a las comunicaciones orales, el escrito se realiza sin la presencia del receptor, por lo que **no existe interacción** alguna en el momento de la producción del mensaje; ni siquiera con la incursión de la agilidad que las nuevas tecnologías proporcionan, por ejemplo el *Whats App*, se ha llegado a solventar ese escollo; el emisor no tiene delante al receptor y no ve el efecto que su mensaje está produciendo en él (cosa que no ocurre en la comunicación oral, por ejemplo con el teléfono, ya que aquí, incluso los silencios del receptor pueden resultar expresivos, no digamos su tonalidad; aunque emisor y receptor no se estén viendo, la simultaneidad y la interrelación que establece la lengua oral siempre es enorme).

La falta de interacción puede resultar un grave inconveniente en algunas ocasiones y una enorme ventaja en otras, es, de cualquier modo, una nota

caracterizadora de la comunicación escrita, determinada por su esencia y su forma de recepción, y que, naturalmente puede suponer a la vez vacilación y libertad para el emisor.

Pero hay otro matiz más que destacar respecto a la **recepción** y es que suele ser **individual**; nos referimos a que, aún cuando se trate de una comunicación institucional, por ejemplo, o que se haga a través de la red para infinidad de personas, la recepción del mensaje se realiza por cada uno de ellos (aunque acabe llegando a gran cantidad de gente) y esa atomización también caracteriza esta comunicación.

Otra cuestión es la que se refiere a los tiempos. Frente a la inmediatez de la lengua oral y su simultaneidad, el tiempo de producción y de recepción del mensaje escrito es mayor. Hemos dicho que la escritura es un proceso lento y laborioso (y esa misma lentitud puede facilitar especialmente su corrección) pero, sobre todo, ya se ha mencionado que la comunicación escrita es **retardada**, incluso con la utilización de los medios más modernos, y que esa característica es la que también facilita su permanencia en el tiempo y deja su impronta en las formas de estos mensajes. Nos referimos, en concreto, a que la comunicación escrita debe bastarse a sí misma y producirse con la mayor exactitud a fin de poder sortear oportunamente los lapsos de tiempo, tanto si son largos como breves.

Está claro que un emisor no puede solventar todas las incógnitas, sobre todo cuando, por ejemplo, emplea términos que, en el momento que él escribe, tienen un significado determinado que más tarde desaparece o evoluciona fonética o semánticamente (sería el caso de un texto medieval en que se utilizase el término “prieto”, por ejemplo, una frase que dijese que el cuervo tiene las plumas prietas, significando que son negras, no su disposición, que sería lo que entenderíamos hoy), pero sí se debe tratar de precisar para que el mensaje sea efectivo para el receptor al que, en principio, vaya dirigido, y si se escribe, por

ejemplo, “iremos mañana”, habrá que añadir los elementos que sean necesarios para la correcta interpretación de ese “mañana”, bien precisándolo, o indicando el día en curso, o con cualquier otra referencia que sirva para expresar con exactitud ese mensaje a sus eventuales receptores.

Así pues, el factor tiempo hace no sólo recomendable, sino necesario, el cuidado del mensaje escrito (sobre todo si se pretende que permanezca), a la vez que lo facilita por la posibilidad de elaboración y corrección que proporciona.

#### **4.2. Las principales características de la comunicación escrita**

Al revisar la peculiaridad del código y de las formas de emisión y recepción de la comunicación escrita ya hemos ido señalando muchas de las características que emergen como efecto necesario de esos modos de proceder. Las carencias de apoyaturas reales, su permanencia en el tiempo (con los cambios consiguientes incluso en los propios signos lingüísticos), su mayor laboriosidad, etc., van a generar un comportamiento que definirá definitivamente esta forma comunicativa.

Ya hemos indicado que, en principio, **no es redundante** como destacábamos de los usos orales. Sin duda encontraremos en la lírica rimas o paralelismos que podrían contradecir esto, pero serían la excepción que confirma una regla general, porque, por otro lado, resulta evidente que la permanencia de los escritos hace que podamos recuperar la información que necesitamos volviendo a realizar su lectura cuantas veces queramos (Cassany, 1989)<sup>4</sup>.

Además de esto, la comunicación escrita suele ser **selectiva**. Con frecuencia se omite información que se pueda recuperar de alguna otra manera y

---

<sup>4</sup> Puede ser útil para el alumnado la comparativa que hace el autor entre las formas comunicativas orales y escritas (pp. 36-40)



se decide por incluir preferente o exclusivamente lo que es pertinente, rescatándolo y evidenciándolo, para así atemperar de alguna forma los tiempos y esfuerzos característicos de esta forma de comunicación.

Curiosamente este impulso por simplificar no llega en la escritura al fragmentarismo que encontrábamos como característico en las formas orales con las reticencias por ejemplo, ya que un escrito fragmentario podría incidir frontalmente con la precisión, tan necesaria para un material que puede quedar desvirtuado por su forma de recepción y su permanencia en el tiempo; con lo que podemos concluir con que el comportamiento de ambas formas de comunicación resulta en principio antitético, ya que lo más característico de la oralidad no aparece en el escrito.

Igualmente, el hecho de carecer de apoyaturas reales hace necesario que los escritos se tengan que bastar a sí mismos, lo que exige una mayor **precisión** tanto **sintáctica** como **semántica**. Frente a las frecuentes yuxtaposiciones de la lengua oral, que se ayuda con gestualidad o tonalidades para hacer más expresiva esa sencillez, la lengua escrita recurre a especificar con claridad las relaciones existentes entre las distintas partes del texto: causa-efecto, condición, etc., además de cuidar la coherencia del conjunto (Van Dijk, 1993). También son menos frecuentes los clichés y frases hechas. Y, con respecto al vocabulario utilizado, se suele evitar la repetición de un mismo término por la machaconería y la falta de agilidad que transmite y, al contrario, se suele variar y matizar, ya que se dispone de mayor tiempo para hacer la selección oportuna.

#### **4.2.1. La utilización de otros códigos**

##### *4.2.1.1 La disposición*

Aunque proporcionalmente son muy pocos los códigos no lingüísticos, sobre todo si hacemos una comparativa con la lengua oral, sí hay algunos y tienen su importancia; por ejemplo, la disposición de la comunicación en párrafos o capítulos, lo que posibilita la adecuada progresión de la temática abordada, o los matices de aquello que se esté tratando: su coherencia y ordenación en definitiva. Con efectos parecidos podríamos considerar la especial disposición de los poemas líricos en versos, que contribuyen con su ritmo y su musicalidad a la expresividad del conjunto y, desde luego, los títulos, que con frecuencia asumen una forma de expresión distinta y complementaria del texto, más sintética y alusiva.

Si revisamos los títulos de los capítulos del *Quijote*, por ejemplo, veremos que en muchas ocasiones suponen un resumen de la materia a la que preceden; pero, en la lírica, género más breve, pueden resultar incluso la clave de la interpretación del poema, indicándonos su temática o la materia de la que se está tratando, los ejemplos son innumerables: *El viaje definitivo* de Juan Ramón Jiménez para aludir a la muerte, que como tal no aparece mencionada en el poema (Escudero, C. & Hernández, C., 2005, pp. 290-296), *Narciso*, de Federico García Lorca, para aludir a esa historia mitológica, sin la que tampoco se entendería esa composición poética, etc.

##### *4.2.1.2. Tamaños y tipos de letra*

El mayor tamaño de la letra puede dar notoriedad a un texto, igual que el menor se la restaría, entre otras cosas por la dificultad de su lectura (por eso se habla de la letra pequeña de los contratos, donde suelen figurar cláusulas quizás lesivas para el firmante y que este deja de leer por considerarlas irrelevantes

precisamente por su tamaño menor). Esto se ve muy bien en los titulares de la prensa, que también usa ocasionalmente negritas para destacar un nombre especialmente relevante o una temática de interés ante los ojos del lector. Aquí lo hemos empleado para ir señalando las características más sobresalientes de la comunicación escrita.

#### *4.2.1.3. Otras formas*

El enorme empleo actual de mensajería casi inmediata ha hecho que surjan otro tipo de utilidades: los llamados emoticonos. Los correos electrónicos o la mensajería telefónica, y, sobre todo, el *Whats App*, por la enorme velocidad y reducción de sus mensajes, hacen necesario a veces el uso de pequeños pictogramas que ayuden al entendimiento y que faciliten la abreviación o restricciones que puedan tener ese tipo de mensajes escritos, indicando un tono festivo, pícaro, o cualquier otro matiz o realidad. Con ello volvemos a los más lejanos orígenes de la escritura, que comenzó con la representación en dibujos de la realidad; sistema que también se emplea para superar barreras lingüísticas e indicar, por ejemplo, la localización de baños, equipajes, sugerencias para el cuidado de la ropa, prohibición de fumar o de introducir animales, etc. Estos métodos pictográficos son muy útiles en aeropuertos y otros lugares públicos.

Ejemplo y antecedente de estos usos hoy tan mayoritarios tenemos en la literatura, sobre todo en la humorística, podemos ejemplificar en esta ocasión también con una obra de Enrique Jardiel Poncela, aunque esta vez con una novela. En *La tournée de Dios* se pueden encontrar algunas muestras, pero es en *Espérame en Siberia, vida mía* (Jardiel, 1992) donde se descubre absolutamente de todo: teléfonos, frascos de perfume, escudos, camellos, relojes, soldados con fusiles, ojos, espejos... y hasta varias páginas en negro para indicar que el tren pasa por un túnel.

Además de los dibujos vemos en esta novela todo tipo de fórmulas para destacar algunos aspectos de los textos, desde el tamaño o la intensidad de los tipos:

2.º *Tener un cuerpo hermosísimo.*

3.º *Haber encontrado un hombre (que atendía por los extraños nombre y apellido de Demetrio Sugrañas) lo bastante rico para satisfacer la vanidad gastándose 133.000<sup>44</sup> pesetas en trajes, propaganda, prima a un empresario de Londres, etc.*

Y del

## GARDEN-CHRISTNER

de Londres, donde bailó el fox *Are you happy?* vestida de terciopelo, pasó al TEATRO GUN. Y del

## TEATRO GUN

de Liverpool, donde bailó el fox *Golden gate* vestida de encaje, pasó al SCHAULDELBERG. Y del

## SCHAULDELBERG

de Berlín, donde bailó el fox *Nie wieder!* vestida de gasa, pasó al CASINO. Y allí en el

## CASINO

de París, bailó el fox *Jem'en souviens!* absolutamente desnuda.

Quien la hubiera seguido paso a paso en sus *fox-trots* viéndola más ligera de ropa cada vez, habría acabado por pensar que Palmera iba perdiendo baúles de equipaje en los viajes.

Su breve carrera fue, coreográficamente, triunfal. Económicamente, fue más triunfal todavía, pues cuanto menos ropa necesitó para salir a escena, más dinero le pagaron para que saliese.

*(Las Frinés<sup>45</sup> modernas no se presentan ya desnudas ante sus jueces*

*Cuantos presumen de dominar los problemas pasionales os aconsejaría que al encerraros con la persona de vuestra predilección en una alcoba más o menos suntuosa, procedáis con calma y enfoquéis el idilio lentamente con cien detalles nimios y previos, dejando para lo último la satisfacción del amor, de la misma manera que los platos de dulce se reservan en las comidas para el final.*

*Pero no bagáis caso a esas gentes experimentadas. Del amor, no sabe nadie una jota. (Ni yo, claro.)*

*Y dejar lo dulce para el final es exponerse a que el final no llegue y os quedéis sin el dulce.*

*Mujeres: esos hombres que no intentan apoderarse de vosotras desde el primer momento son unos impotentes o unos idiotas, pero nunca unas personas honorables ni menos unos seres experimentados.*

*Hombres: esas mujeres que desde el primer momento se os niegan no son unas virtudes romanas: son unas ingenuas o más sencillamente: es que no les gustáis.*

*El amor tiene naturaleza de telegrama urgente: si no va de prisa no sirve para nada. Mirar cuando puede besarse, hablar cuando puede amarse es tan imperdonable como ponerse el frac con sombrero calañés. Perder tiempo en el amor es un delito que no está penado en el Código, porque los Códigos han sido hechos por ancianos para quienes el amor ya no era sino un recuerdo esfumado y lejano.*

*No me cansaré nunca de decíroslo, amantes de todos los países: en el amor, prescindid del prólogo u os veréis obligados a prescindir del amor mismo.*

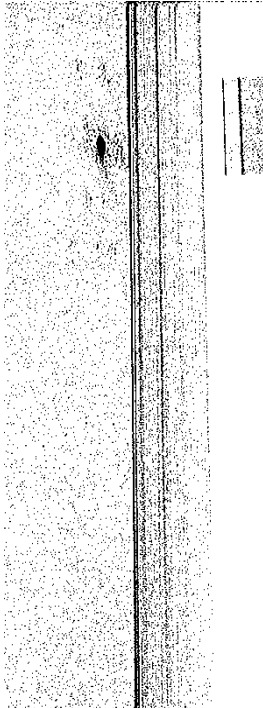
## FIN DEL BREVE INTERMEDIO REFLEXIVO

Mario y Palmera no habían sabido prescindir del prólogo. Y al entrar en la habitación que el viejo garibaldino acatarrado les indicó, invirtieron:

diez minutos en resucitar detalles olvidados de las cosas que les habían sucedido;

cinco minutos en pronunciar todas esas frases hechas de «PARECE MENTIRA QUE ESTEMOS OTRA VEZ JUNTOS». — «QUIÉN NOS HABÍA DE DECIR QUE...» — «LAS GANAS QUE YO TENÍA DE VERME DE NUEVO EN TUS BRAZOS». — «NADIE NOS SEPARARÁ YA»... — «HE PENSADO EN TI CONSTANTEMENTE»..., etc.;

Su disposición:



Palmera y Federico eran, pues, dos relojes que andaban\*\* sin saber por qué. Un día se les rompió el resorte principal\*. Se largaron a casa del relojero\*\* y aquellos sendos relojeros les estropearon del todo\*\*\*. Y fueron a parar al Rastro de la vida donde les pusieron precio. Y se vendieron a cuantos caprichosos quisieron comprarles\*\*\*\*. En lo sucesivo Federico trabajó, sufrió, ganó dinero, adquirió fama, tornó derroteros distintos, emprendió rumbos inéditos; tal vez amó de nuevo; acaso fue feliz; quizá fue desgraciado... No se sabe. Es igual. En definitiva: se esfumó en el fondo gris del horizonte. ¡Adiós, Federiquito!

P A R T E   P R I M E R A

(UN ASESINATO BARATÍSIMO)

AQUÍ LOS LECTORES VAN A ASISTIR A ALGUNAS ESCENAS APASIONADAS Y VAN A CONOCER AL DOCTOR JOAQUÍN FABER Y A UNOS CUANTOS ASESINOS PROFESIONALES SIN TRABAJO Y VAN A OBSERVAR AL FINAL CÓMO EL AMOR HUMANO PUEDE NACER CREADO POR EL MIEDO A LA MUERTE.



(Jardiel, 1992, p.107 y p.137 (este texto además es uno de los títulos resumen a los que antes aludíamos))

Los encuadres más variados:

—De esta hecha mato toros —pensó.  
Y lo que hizo no fue matar toros, sino liarse con una ta-  
quillera del Metro, que se llamaba Gumersinda y que creía  
que Ríos Rosas era un ingeniero amigo de Otamendi<sup>41</sup>.

7.—IDILIO, AMISTADES  
LEALES Y DESAPARICIÓN  
DE FEDERICO DE NUESTRO  
CAMPO VISUAL

*El idilio de un escultor y de una mujer es-  
cultural empieza siempre por una escultura.  
¿Fidias o Benlliure?*

Federico hizo aquella escultura: la de Palmera. Y la hizo  
muy de prisa y en barro.

Como Dios.

En adelante, ambos iban a coexistir en el Edén.

Durante mucho tiempo rieron, lloraron, gozaron y su-  
frieron y, como todo ello les ocurría al unísono, fueron fe-  
lices. Y como irradiaban dicha a su paso y como solían  
reírse de la moral hipócrita y como el arte de él empezaba a  
triunfar y como la belleza de ella era anonadante resultó  
que las buenas almas se entregaron con furia al alcaide del  
«comentarismo».

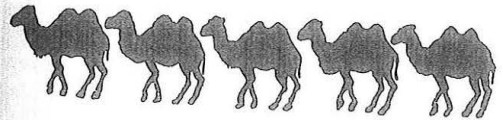
Y «se decía» de ellos...

LO QUE SE DECÍA DE PALMERA	LO QUE SE DECÍA DE FEDERICO
— <i>Que vestía demasiado bien para lo poco que él debía ga- nar. Que llevaba pestañas posti- zas.</i>	— <i>Que era un iluso con la ca- beza vacía. Que vivía a costa de ella. Que como escultor era un picapedrero.</i>

<i>Que había sido una «cual- quiera» en Valencia. Que vestida parecía algo, pero que desnuda era una bi- rria. Y siete íntimos y leales ami- gos de Federico negaban con ca- lor esto último, asegurando que por el contrario, sin ropas, Palmera era una maravilla, afirmación que hacían no para elogiar a Palmera, sino para que los demás creyesen que ellos la habían visto desnuda muchas veces.</i>	<i>Que no se merecía aquella mujer ni ninguna, pues no ha- bía otro tipo tan feo, tan facbo- so, tan tonto y tan vulgar. Que si alguna vez tenía un hijo con ella se vería en la nece- sidad de poner anuncios para averiguar el nombre del papá. Que cuando ella regañaba con el señor que corría con los gastos, le obligaba a Federico a buscar dinero y a traérselo fue- ra como fuera y en cantidades enormes.</i>
--	---

En fin, se decía de ambos lo que las gentes dicen siem-  
pre de los demás para contrarrestar —sin duda— lo que  
de ellas mismas se dice.

No obstante, todavía hay hombres de Estado que ha-  
blan de «paz universal» y de «supresión de las guerras».  
El número de camellos es infinito...



Por asco que se tenga al lodo es imposible cruzar un  
charco sin enlodarse. Por nobles que fueran Palmera y Fe-  
derico tenían que envilecerse algo al contacto con sus  
amistades.

Y algo se envilecieron, puesto que perdieron el valor.  
El pensaba:

—Dicen de ella esto y lo otro... Es mentira, me consta,  
pero lo dicen y lo creerán todos. Estoy en evidencia.  
Ella pensaba:



He aquí los nombres, apodos, edad y principales circunstancias de los:

PRINCIPALES SOCIOS DE LA "UNION"					
Cargo en la Sociedad	Nombre, apellido y apodo	Edad	Número de asistencias	Protestas a que ha dado lugar de sus asistencias	
Pre-sidente	Ceferno Morzón (a) el Troncho	45	36	0	Tubista
Vi-cepres-dente	Mariano Rodríguez (a) el Pirull	40	32	0	Tubista
Secre-tario	Isidro García (a) el Esquivero	35	23	0	Rengüero
Vocal 1.º	Justo Mediano (a) el Muerdechapos	36	19	0	Rengüero
Vocal 2.º	Emilio Martín (a) el Lindbergh	33	18	0	Rengüero
Vocal 3.º	Felipe Pita (a) el Curzi de Valladolid	33	16	0	Rengüero
Vocal 4.º	Miguel Gómez (a) el Fachoso	35	14	0	Ratonero
Conso-nante 1.º	Juan Sánchez (a) Cerillo	34	10	0	Ratonero
Conso-nante 2.º	Luis Díaz (a) Pichichi	34	9	0	Minador
Socio de honor	Pedro Zurdo (a) Malopata	30	8	6	Leonero
Id.	Matias Fernández (a) Bombón	32	8	10	Alcantarillero

Rengüero es lo mismo que "ladrón de trenes" (o ranguero). Si el ladrón asalta el tren deteniéndolo desde la vía, se le conoce por el nombre de trullero

Leonero. El especialista en violentar y abrir cajas de caudales. Hamadas leonas y merías.

Tubista, de tubi (soplete), es aquel ladrón que violenta las cajas de caudales por medio del soplete de oxiacetileno. Este soplete es un tubo de dos cuerpos y punta de platino al que se enchufan dos gomas, una sujeta a un balón de oxígeno y otra comunicando con un recipiente de acetileno. Encendido el soplete, no hay acero que resista la llama sin fundirse.

Ratonero. El que entra en los Bancos, joyerías, etcétera, abriendo un agujero por el alcantarillado.

Minador es igual que ratonero.

Alcantarillero. Sinónimo de ratonero y de minador.

Socio de número	Nombre	Edad	Número de asistencias	Protestas a que ha dado lugar de sus asistencias	Profesión
Id.	Alberto Pérez (a) Pinto	30	6	12	Cloroformista
Id.	Juan Díez (a) Pelmazo	50	5	12	Cloroformista
Id.	Emilio Puerta (a) el Periodista	48	6	10	Vallador
Id.	José Suárez (s) Presumidín	41	5	13	Avizor
Id.	José López (a) el López	50	3	15	Gatero
Id.	Celedonio Carrasca (a) el Valleinclán	50	2	13	Dronista
Id.	Federico Tachuela (a) Alkásar	41	2	17	Rata de hotel.
Id.	Luis Tachuela (a) el Hermanoito	38	1	19	Rata de hotel.
Id.	Francisco Oleas (a) el Musiquillo	44	2	18	Trapista
Id.	Manuel Roa (a) el Potosomundos	42	22	10	Santero
Id.	Francisco Gómez (a) el Retumba	28	2	14	Encalomador

Cloroformista. El ladrón que utiliza el cloroformo u otros anestésicos. Casi todos los ratos de hotel o cloroformistas, a excepción de los defensores, los cuales inutilizan previamente a la víctima golpeándole en la cabeza con una porra denominada defensa.

Avizor. Ladrón que vigila en la calle mientras los compañeros roban. Cargo comprendidísimo y de gran responsabilidad.

Dronista. El que roba en desdoblado. Luis Candías fué un dronista glorioso para la clase.

Rata de hotel. Es superfluo explicarlo.

Kantero. Se llama así al cómplice (o consorte) del trapista, que casi siempre va acompañado por sí hay que recurrir a la violencia.

Vallador. El ladrón que se encarga de guardar el agujero de entrada (o valla) en los robos con perforación del alcantarillado.

Gatero. Se le llama al que boba en colaboración con una mujer de la vida galante. La mujer busca un parroquiano, lo lleva a su casa para hacer el amor, y durante la sesión amorosa el gatero desvalija los vestidos abandonados de la víctima.

Trapista, el ladrón que roba en las casas entrando con un pretexto verosímil: diciendo que es el fumista o un albañil que envía el casero, etc.

Encalomador (de encalornar, esconderse el ladrón que se esconde en las tiendas para, al llegar la noche, facilitar el acceso a los compañeros, a los que avisa echando por debajo del cierre un papel llamado soldado.

Había veinte socios más de perfiles morales y técnicos menos importantes.

FIN DE LA CUARTA DIVAGACIÓN IMPRESCINDIBLE

O llaves acogiendo un texto:

CONTINÚA LA ACCIÓN

Palmera se volvió nuevamente hacia el sereno y exclamó.

—Melecio, fijate bien en lo que voy a decirte...

—Mándeme, señorita.

—Cuando el señorito Mario regrese y antes de que haya entrado en su casa, llama en la mía y avísame. Necesito hablarle esta noche misma. Estaré vestida esperando.

—Sí, señorita.

Palmera se dirigió entonces a don Ernesto.

—Adiós, marqués. Lárgate a acostar y procura tranquilizarte.

El aristócrata, que seguía cumpliendo con su deber de llorar, se levantó balbuciente del estribo del automóvil y maulló con voz de gato viudo:

—¿Me echas? ¿No me dejas subir a tomarme mi taza de tila acostumbrada?

Y fue a añadir algo cuando de lo alto de la calle llegó un vocerío inquietante seguido de unos ruidos férreos que ponían espanto en las arterias. Todos, el marqués, Palmera, la doncella, el sereno y el *chauffeur*, callaron prestando oídos e intentando ver en la oscuridad. Enseguida, brotaron cinco preguntas simultáneas:

EL SERENO.—¿Eh?

PALMERA.—¿Qué es eso?

EL MARQUÉS.—¿Qué pasa?

LA DONCELLA.—¿Qué ocurre?

EL CHAUFFEUR.—¿Qué sucede?

DIÁLOGOS MUY  
FRECIENTES EN EL  
TEATRO Y QUE HACEN  
DECIR A LA GENTE QUE LA  
COMEDIA ESTÁ HABLADA  
CON AGILIDAD

133

(Jardiel, 1992, p.133)



Esta novela de Jardiel Poncela tiene un ilustre antecedente en el siglo XVIII, *The life and opinions of Tristram Shandy*, de Laurence Sterne (1759/1981).

Sterne también aumenta el tamaño de los tipos de letra y utiliza mayúsculas para destacar algún aspecto:

With all these extenuations, I am aware, that in publishing this, I do no service to Yorick's character as a modest man; —but all men have their failings! and what lessens this still farther, and almost wipes it away, is this; that the word was struck through some time afterwards (as appears from a different tint of the ink) with a line quite across it in this manner, ~~BRAVO~~ —as if he had retracted, or was ashamed of the opinion he had once entertained of it.

These short characters of his sermons were always written, excepting in this one instance, upon the first leaf of his sermon, which served as a cover to it; and usually upon the

(Sterne, 1981, p. 415)

O pone una larga raya para sustituir una palabra malsonante pero evidenciándola a la vez:

CHAPTER FOURTEEN

WHAT a jovial and a merry world would this be, may it please your worships, but for that inextricable labyrinth of debts, cares, woes, want, grief, discontent, melancholy, large jointures, impositions, and lies!

Dr Slop like a son of a w——, as my father called him for it,—to exalt himself,—debased me to death,—and made ten thousand times more of Susannah's accident, than there was any grounds for; so that in a week's time, or less, it was in every body's mouth, *That poor Master Shandy* \*  
\* \* \* \* \* entirely.—

(Sterne, 1981, p. 418)

O suprime cantidad de texto que le parece prescindible con innumerables asteriscos en una crítica abierta a la ausencia de selección (porque también podría haber hecho otra redacción sin problema):

CHAPTER FOURTEEN

WHAT a jovial and a merry world would this be, may it please your worships, but for that inextricable labyrinth of debts, cares, woes, want, grief, discontent, melancholy, large jointures, impositions, and lies!

Dr Slop like a son of a w——, as my father called him for it,—to exalt himself,—debased me to death,—and made ten thousand times more of Susannah's accident, than there was any grounds for; so that in a week's time, or less, it was in every body's mouth, *That poor Master Shandy* \*  
\* \* \* \* \* entirely.—

And FAME, who loves to double every thing,—in three days more, had sworn positively she saw it,— and all the world, as usual, gave credit to her evidence—That the nursery window had not only

\* \* \* \* \*  
\* \* \* \* \*  
\* \* \* \* \*  
\* \* \* \* \*  
\* \* \* \* \*

(Sterne, 1981, pp. 418-419)

O los emplea para eludir los nombres propios a quienes se dedicaría *The Amours of my uncle Toby*, con lo que queda una muy peculiar dedicatoria en que no se especifica a quién se dedica:

A  
DEDICATION  
TO A  
GREAT MAN

HAVING, *a priori*, intended to dedicate *The Amours of my uncle Toby* to Mr \*\*\*—I see more reasons, *a posteriori*, for doing it to Lord \*\*\*\*\*.

I should lament from my soul, if this exposed me to the jealousy of their Reverences; because, *a posteriori*, in Court-latin, signifies the kissing hands for preferment—or any thing else—in order to get it.

My opinion of Lord \*\*\*\*\* is neither better nor worse, than it was of Mr \*\*\*. Honours, like impressions upon coin, may give an ideal and local value to a bit of base metal; but Gold and Silver will pass all the world over without any other recommendation than their own weight.

The same good-will that made me think of offering up half an hour's amusement to Mr \*\*\* when out of place—operates more forcibly at present, as half an hour's amusement will be more serviceable and refreshing after labour and sorrow, than after a philosophical repast.

Nothing is so perfectly *Amusement* as a total change of ideas; no ideas are so totally different as those of Ministers, and innocent Lovers: for which reason, when I come to talk of Statesmen and Patriots, and set such marks upon them as will prevent confusion and mistakes concerning them for the future—I propose to dedicate that Volume to some gentle Shepherd,

Whose Thoughts proud Science never taught to stray,  
Far as the Statesman's walk or Patriot-way;  
Yet *simple Nature* to his hopes had given  
Out of a cloud-capp'd head a humbler heaven;  
Some *untam'd* World in depths of wood embraced—  
Some happier Island in the watry-waste—  
And where admitted to that equal sky,  
*His faithful Dogs* should bear him company.

(Sterne, 1981, p.569)

O dispone enumeraciones como si de un índice se tratara:

424

TRISTRAM SHANDY

—Though if he gets a gig or a top—Poor souls! it is a crown and a scepter to them,—they should have where to secure it.—

Order it as you please, Mr Shandy, replied my mother.—

—But don't you think it right? added my father, pressing the point home to her.

Perfectly, said my mother, if it pleases you, Mr Shandy.—

—There's for you! cried my father, losing temper—Pleases me! You never will distinguish, Mrs Shandy, nor shall I ever teach you to do it, betwixt a point of pleasure and a point of convenience.—This was on the Sunday night;—and further this chapter sayeth not.

CHAPTER NINETEEN

AFTER my father had debated the affair of the breeches with my mother,—he consulted Albertus Rubenius upon it; and Albertus Rubenius used my father ten times worse in the consultation (if possible) than even my father had used my mother: For as Rubenius had wrote a quarto *express*, *De re Vestitaria Veterum*,—it was Rubenius's business to have given my father some lights.—On the contrary, my father might as well have thought of extracting the seven cardinal virtues out of a long beard,—as of extracting a single word out of Rubenius upon the subject.

Upon every other article of ancient dress, Rubenius was very communicative to my father;—gave him a full and satisfactory account of

- The Toga, or loose gown.
- The Chlamys.
- The Ephod.
- The Tunica, or Jacket.
- The Synthesis.
- The Paenula.
- The Lacema, with its Cucullus.

VOLUME VI

425

The Paludamentum.

The Praetexta.

The Sagum, or soldier's jerkin.

The Trabae: of which, according to Suetonius, there were three kinds.—

—But what are all these to the breeches? said my father.

Rubenius threw him down upon the counter all kinds of shoes which had been in fashion with the Romans.—There was,

The open shoe.

The close shoe.

The slip shoe.

The wooden shoe.

The soc.

The buskin.

And The military shoe with hobnails in it, which Juvenal takes notice of.

There were, The clogs.

The patins.

The pantouffles.

The brogues.

The sandals, with latches to them.

There was, The felt shoe.

The linen shoe.

The laced shoe.

The braided shoe.

The calceus incisus.

And The calceus rostratus.

Rubenius shewed my father how well they all fitted,—in what manner they laced on,—with what points, straps, thongs, latches, ribbands, jaggs, and ends.—

—But I want to be informed about the breeches, said my father.

Albertus Rubenius informed my father that the Romans manufactured stuffs of various fabrics,—some plain,—some striped,—others diapered throughout the whole contexture of the wool, with silk and gold—That linen did not begin to be in common use till towards the declension of the empire,

(Sterne, 1981, pp. 424-425)

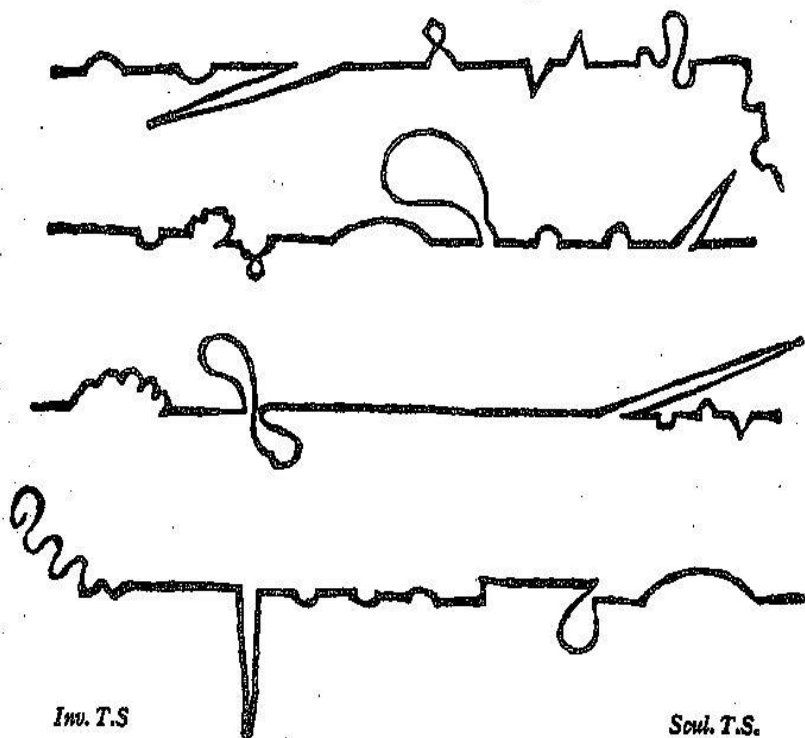


E incluso llega a hacer una especie de diagramas que explicitarían el avance de su texto, sus digresiones, retrocesos, etc.

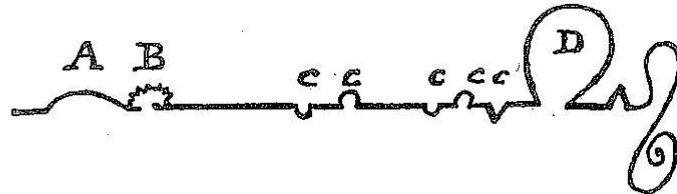
---

**CHAPTER FORTY**

I AM now beginning to get fairly into my work; and by the help of a vegetable diet, with a few of the cold seeds, I make no doubt but I shall be able to go on with my uncle Toby's story, and my own, in a tolerable straight line. Now,



These were the four lines I moved in through my first, second, third, and fourth volumes.—In the fifth volume I have been very good,—the precise line I have described in it being this:



By which it appears, that except at the curve, marked A. where I took a trip to Navarre,—and the indented curve B. which is the short airing when I was there with the Lady Baussiere and her page,—I have not taken the least frisk of a digression, till John de la Casse's devils led me the round you see marked D.—for as for c c c c c they are nothing but parentheses, and the common *ins* and *outs* incident to the lives of the greatest ministers of state; and when compared with what men have done,—or with my own transgressions at the letters A B D—they vanish into nothing.

In this last volume I have done better still—for from the end of Le Fever's episode, to the beginning of my uncle Toby's campaigns,—I have scarce stepped a yard out of my way.

If I mend at this rate, it is not impossible—by the good leave of his grace of Benevento's devils—but I may arrive hereafter at the excellency of going on even thus;

---

which is a line drawn as straight as I could draw it, by a writing-master's ruler, (borrowed for that purpose) turning neither to the right hand or to the left.

This *right line*,—the path-way for Christians to walk in! say divines—

—The emblem of moral rectitude! says Cicero—

—The *best line!* say cabbage planters—is the shortest line,

(Sterne, 1981, pp. 453-454).

También utiliza algún pictograma:

414

TRISTRAM SHANDY

—*For this sermon I shall be hanged,—for I have stolen the greatest part of it. Doctor Paidagunes found me out.*  
☞ *Set a thief to catch a thief.*—

On the back of half a dozen I find written, *So, so*, and no more—and upon a couple *Moderato*; by which, as far as one may gather from Altieri's Italian dictionary,—but mostly from the authority of a piece of green whipcord, which seemed to have been the unravelling of Yorick's whip-lash, with which he has left us the two sermons marked *Moderato*, and the half dozen of *So, so*, tied fast together in one bundle by themselves,—one may safely suppose he meant pretty near the same thing.

(Sterne, 1981, p. 414)

E incluso incluye un curioso antecedente de la página en blanco, incitando al lector a pintar a una mujer de gran belleza y concluyendo irónicamente con que esa página se verá libre de tergiversaciones:

450

TRISTRAM SHANDY

on all sides of this mystic labyrinth,—my Opinion will then come in, in course,—and lead me out.

At present, I hope I shall be sufficiently understood, in telling the reader, my uncle Toby *fell in love*:

—Not that the phrase is at all to my liking: for to say a man is *fallen* in love,—or that he is *deeply* in love,—or up to the ears in love,—and sometimes even *over head and ears in it*,—carries an idiomatical kind of implication, that love is a thing *below* a man:—this is recurring again to Plato's opinion, which, with all his divinityship,—I hold to be damnable and heretical:—and so much for that.

Let love therefore be what it will,—my uncle Toby fell into it.

—And possibly, gentle reader, with such a temptation—so wouldst thou: For never did thy eyes behold, or thy concupiscence covet any thing in this world, more concupiscible than widow Wadman.

CHAPTER THIRTY-EIGHT

To conceive this right,—call for pen and ink—here's paper ready to your hand.—Sit down, Sir, paint her to your own mind—as like your mistress as you can—as unlike your wife as your conscience will let you—'tis all one to me—please but your own fancy in it.

VOLUME VI

451

(Sterne, 1981, pp. 450-452).

En definitiva, ambas novelas, librándose a esos usos, demuestran que determinadas utilidades pueden ser necesarias en la comunicación escrita para darle una vitalidad de la que carece al ser diferida y no contar con la interacción, en el momento de producirse, entre emisor y receptor, lo que supone una limitación de partida que se trata de superar irónicamente con todos los sistemas que hemos enumerado y ejemplificado.



## **5. LOS PRINCIPALES TIPOS DE LA COMUNICACIÓN ORAL**

Las comunicaciones, tanto orales como escritas, reproducen unas estructuras que las caracterizan e identifican y en las que se debe reflexionar previamente para analizar sus posibilidades, adecuación, expresividad, etc. Teun Van Dijk, en su obra *La ciencia del texto*, habla a este propósito de las que llama superestructuras, y dice que "... es un tipo de esquema abstracto que establece el orden global de un texto" (Van Dijk, 1983, p. 144) y, en otro momento, aclara "es decir que la superestructura es una especie de esquema al que el texto se adapta" (Van Dijk, 1983, p. 143); por lo que resulta oportuno empezar a considerar esos aspectos de manera previa para extraer así las conclusiones oportunas.

Nosotros comenzaremos la consideración de las comunicaciones orales reflexionando sobre el discurso que ha sido objeto de enorme interés también por parte de la retórica y que nos ayudará oportunamente a poner de relieve cuestiones a propósito de la comunicación en general.

### **5.1 El discurso**

La conveniencia de iniciar al alumnado en el estudio de los tipos de comunicación oral con el discurso podría cuestionarse, al ser esta una comunicación compleja, estructurada en partes y en la que se deben dar cita inexcusablemente una serie de técnicas (tanto referidas a la función emotiva como apelativa) que podrían dificultar ese primer acercamiento, pero, nada son esas posibles objeciones ante las enormes ventajas que supone abordar el estudio de la oralidad a partir de las formas discursivas, en primer lugar porque se trata de comunicaciones unitarias y no fragmentarias, como el diálogo (comunicación en la que se suceden multitud de emisores/receptores) y esa unidad simplifica

enormemente las cosas; además, su propia longitud obliga, como veremos, a la utilización de determinadas fórmulas que es mejor que el alumnado aprecie con una cierta amplitud y reparando en su necesidad y sus efectos desde el primer momento y eso se percibe mejor en una comunicación con un cierto desarrollo antes que en una breve, de ahí la conveniencia de comenzar con este análisis, lo que nos allanará el camino para otros sucesivos.

### **5.1.1. Caracterización de la comunicación**

Definiremos siempre los distintos tipos de comunicación oral por su forma de emisión y recepción, por lo que diremos que el discurso es la comunicación que hace un solo emisor ante un receptor múltiple, por lo que, desde el comienzo, es bastante desequilibrada (sobre todo si añadimos que es comunicación de una cierta extensión), ya que supone que una sola persona haga uso de la palabra mientras que un grupo la atiende.

Por otra parte, un grupo, sobre todo si es nutrido, constituye una recepción de difícil manejo, por lo que el emisor tiene que hacer uso de una serie de recursos que le permitan mantenerlo tranquilo y atento; esos recursos deben ir dirigidos sobre todo a su forma de presentarse ante esa asamblea (función emotiva) y a la manera de atender a los receptores mientras se hace uso de la palabra (función apelativa), aspectos casi tan fundamentales como el contenido mismo de la comunicación.

Naturalmente la bibliografía para el estudio de este tipo de comunicaciones es amplísima e importante a la vez; se puede empezar con la *Retórica* de Aristóteles (Aristóteles, 1968), donde el filósofo pone de relieve, desde el primer momento, la relevancia de la atención al oyente, tanto es así que, según el tipo de receptor, hará la clasificación de los discursos vigente hasta hoy.



Como es normal en un filósofo, se detiene sobre todo en los tipos de argumentos y en los razonamientos tanto inductivos (ejemplos, parábolas, fábulas) como deductivos (entimema, sentencias, refranes...), además de tratar de las partes de las que debe constar la comunicación y de las condiciones de pronunciación, o sea que supone, en definitiva, el primer gran tratado sistemático sobre este tipo de elocución.

También Cicerón, uno de los grandes oradores de la antigüedad, reflexiona sobre el género en diversas obras, en concreto en *El Orador* (Cicerón, 1991) trata de las cualidades que debe tener el orador ideal, de los estilos de la oratoria, las partes del discurso, etc.

Y, además de los grandes autores clásicos, están los estudios que sistematizan todo este saber, como el extraordinario de H. Lausberg *Manual de retórica literaria* (Lausberg, 1966-1969) donde se exponen con gran autoridad todos los aspectos que se refieren al tema que nos ocupa, aunque, si cabe, es un tratado de consulta muy amplio para los intereses de nuestro alumnado de grado, quizás más atento al estudio práctico, por lo que se podría sugerir como guía estudios más sintéticos, como la *Retórica* de Tomás Albaladejo (Albaladejo, 1989), por ejemplo.

### ***5.1.2. Selección de un texto conveniente para el análisis***

Como nuestro estudio es eminentemente práctico, escoger un texto idóneo para realizarlo resulta fundamental, pero encontrar uno conveniente para la adecuada introducción del alumnado no es tarea fácil, ya que no es un tipo de comunicación que aparezca con frecuencia en la literatura; en muchos casos se aludirá en una obra a un discurso pronunciado, a su éxito o su fracaso, pero no es habitual que el novelista o dramaturgo lo reproduzca.

Por otra parte no podemos escoger un texto demasiado amplio, porque su análisis supondría una mayor cantidad de horas lectivas y prácticas, lo que todavía dificulta más la cuestión y, además, se debe procurar que sea, en la medida de lo posible, un ejemplo arquetípico, o sea con la totalidad de partes y con los modos de presentación y persuasión adecuados.

En ese sentido hay un ejemplo de Benito Pérez Galdós en su novela *La segunda casaca*, de la segunda serie de los *Episodios Nacionales*, que resulta de lo más conveniente para nuestros fines. Se trata de la alocución que pronuncia Pipaón la primera vez que acude a una asamblea liberal.

### ***5.1.3. Circunstancias de pronunciación del discurso***

Naturalmente, de manera previa al estudio de la comunicación, hay que recrear para el alumnado las circunstancias de pronunciación, o sea, los datos con los que cuentan los lectores de la novela a grandes rasgos, fundamentalmente todo lo que se refiere a la emisión y recepción.

El orador, Pipaón, el protagonista de la obra, es un absolutista convencido, de la camarilla del rey Fernando VII y aspirante a cargos importantes de gobierno, al que su mentor le indica que debe ponerse en contacto con los liberales, porque los vientos parecen favorables para ellos en ese momento y se han de tener lazos con quien venza, aparte de conseguir información de primera mano sobre sus movimientos; como esa misma noche se le ofrece la ocasión de acudir a la reunión de un club liberal, se presentará allí y, a pesar de ser bien conocido por algunas de las personas reunidas en aquel lugar, se significará pronunciando el discurso que vamos a analizar.

Es por lo tanto este un discurso difícil, porque el auditorio en principio está enfrenteado al orador, pero él consigue llegar a puerto con suma habilidad con su

alocución, con lo que empezará su relación con los liberales y los masones, a lo que alude el título de la novela en la que se encuentra nuestra comunicación, *La segunda casaca*, el cambio de chaqueta del absolutismo al liberalismo.

Hay que subrayar especialmente esas dificultades de partida para que los alumnos puedan percibir las sucesivas fórmulas que se irán utilizando y su efectividad expresiva.

#### **5.1.4. Reproducción del texto**

El discurso en cuestión es como sigue:

«Señores, voy a hablaros con toda la franqueza propia de mi carácter...Porque yo llevo siempre el corazón en los labios; yo no conozco el disimulo, soy un hombre que hasta en sus defectos, pues tengo muchos, dicho sea sin modestia, lleva el sello de la más pura lealtad...Señores, faltaría a esa misma lealtad de que blasono si yo viniera aquí ahora haciéndome pasar por liberal de toda mi vida, cantando himnos a la Constitución y apostrofando al absolutismo. Si eso se me exigiera, por la misma puerta por donde he entrado me marcharía, con el corazón lleno de amargura, pero con la conciencia tranquila. (*Bien, bien.*)

»No; yo no puedo presentarme aquí alardeando de servicios prestados a la causa constitucional, ni afectando un entusiasmo tardío. Quédese eso en buena hora para los que se vuelven siempre al sol que más calienta, para los que adoran el triunfo, cualquiera que éste sea. Yo diré más, señores: yo levantaré ante vosotros, hombres honrados y leales, mi cabeza humilde, pero honrada también, y diré: «Señores, he sido absolutista; he servido al Gobierno absoluto; he merecido la amistad de mi Soberano, a quien desde aquí respetuosamente saludo.» Diré más aún; diré: «Yo he trabajado contra la Revolución; he procurado atajarla con cuantos medios estaban a mi alcance.» Pues bien, señores: esta franca declaración

mía, ¿no es una garantía de mis intenciones? ¿No prueba que no soy un aventurero? ¿No indica claramente que traigo aquí ideas de rectitud, de buen proceder y, sobre todo, del más puro patriotismo y lealtad? (Sí, sí.)

»Pero los que me escuchan dirán: «¿Cómo este hombre, que ha servido al absolutismo, viene a servirnos ahora a nosotros?» Se hablará de defección, de inconsecuencia, de falta de lógica. No, señores; no, y mil veces no. Yo he visto el abismo a que es rápidamente conducida la Nación por hombres perversos; yo veo los graves, los hondos, los inmensos males de la Patria, veo a la Corte desbocada, digámoslo así, por un despeñadero; la veo tocando ya al término de la perdición, de la ruina. Hago esfuerzos para salvarla, y no puedo; quiero detenerla, y me atropella; le grito, y no oye. ¿Qué hacer, señores, qué hacer? ¿Cruzarme de brazos y contemplar con fría imperturbabilidad el desdoro y la destrucción de mi patria? ¿Encerrarme en mi egoísmo, no ver más que mi propia persona y dejar que la Revolución y el absolutismo se despedacen en feroz encuentro? ¡Oh!, no, señores, y mil veces no. Los que tenemos un corazón que nace al dulce nombre de patria; los que hacemos nuestras las alegrías y penas de la tierra en que hemos nacido, no podemos proceder de esa manera. Una voz dolorida suena en nuestro cerebro, y el corazón palpita al representarse las angustias de la Patria agonizante. ¡Bendita seas una y mil veces, oh Patria generosa, bella y desdichada! ¡Bendita seas, y malditos los que no estén prontos a derramar por ti la última gota de su sangre!» (*Emoción general.*)

Tuve que detenerme, porque yo también me conmovía y la voz se ahogaba en mi garganta.

—Perdonadme, señores— continué reponiéndome y pasando el pañuelo por mis ojos—; perdonadme si mis palabras desdican de la gravedad de este lugar, si me dejo llevar de sentimientos... Porque sin quererlo... casi me he puesto en ridículo. (*No, no; que siga*) No puedo tratar de ciertos asuntos sin mostrar toda la sensibilidad de mi corazón... Pues decía, señores, que un hombre honrado no puede permanecer tranquilo en presencia de los males gravísimos que todos conocemos. Yo, como otros muchos, he fijado los ojos en la idea que bullía

en estos lugares secretos. Por lo mismo que la combatí, reconozco su poder; ¿a qué negarlo? Nadie se atrevería a sostener que la idea liberal es mala en sí: nadie, nadie. Yo mismo, que la he combatido, he dicho, fijaos bien, señores, he dicho que la idea liberal y aún la Constitución del 12 podían ser de provecho en determinado día... ¿Pues quién duda eso? Establecióse el absolutismo cuando era natural y lógico que se estableciera, porque la desorganización nacional, consecuencia lógica de la guerra, exigía una unidad poderosa que amalgamara los elementos dispersos. Pero el absolutismo, entiéndase bien esta idea, que yo he sostenido siempre, no podía considerarse sino como transitorio, como una obra de las circunstancias. Bien claro lo dice el manifiesto del 4 de mayo de 1814. Pues bien: así como fue natural y lógico establecer el absolutismo, entiéndase bien, señores, ahora es lógico y naturalísimo que el absolutismo cese... No; España no puede continuar por más tiempo siendo una excepción en Europa. No sólo Luis XVIII, sino también Alejandro, el autócrata ruso, han aconsejado a nuestro Rey la adopción de una carta constitucional. Esto es lo lógico; los tiempos lo reclaman, el país lo pide a grito herido; porque el país, señores, tiene mejor que nadie el instinto de su conveniencia; y así como aplaudió hace cinco años el absolutismo, aplaudirá después el Gobierno liberal, sabiamente establecido. Y ahora pregunto yo: en estas ideas que he vertido, y que son norma de mi conducta, ¿hay defección, hay inconsecuencia, hay falta de formalidad? (*No, no.*)

»Repito que yo no vengo aquí a proclamarme revolucionario rabioso. No soy ni siquiera revolucionario. Mi sistema político se funda en un orden perfecto, en una concordia preciosa. Gobierno prudente y liberal; reformas sabias; respeto a Su Majestad; orden, mucho orden. Si se trata de escándalos, de disturbios sangrientos, me marcharé por donde he venido, iré a llorar en la soledad de mi retiro los males de la patria y los errores y la ceguera de mis conciudadanos. (*Muy bien.*) No me pidan manifestaciones calurosas. Trabajaré por el cambio de Gobierno. Trabajaré con ardor y celo, pero sin demostrar esa vana oficiosidad de los que se unen a las revoluciones para desacreditarlas, mientras sacan provecho de ellas. Yo no quiero provecho, yo quiero ser el primero en el trabajo y el último en la recompensa. Quiero ser el último, señores; quiero permanecer en la obscuridad el día del triunfo. El que no se acuerde de mí en dicho día me hará el

mejor servicio que puedo apetecer. Ruego a todos los presentes que no vean en mí más que un hombre obscuro que podrá equivocarse, que se ha equivocado tal vez, pero que jamás ha fingido sentimientos ni ideas que no sintiera. Con la misma lealtad y franqueza con que expuse antes mis servicios al absolutismo, declaro ahora que creo en el triunfo de las ideas liberales. Yo no engaño, yo no finjo, yo no hago papeles diversos; yo no tengo entusiasmos hoy, frialdades mañana y veleidad y novelería siempre; en una palabra: yo no sirvo a partidos, ni a pandillas, ni a poderes, ni a reyes, sino a la madre que reverencio y adoro, a la patria idolatrada, objeto de todas mis ansias, de todos mis desvelos, de todos mis amores. Fijos los ojos en la patria, exclamo: «Joven Libertad, yo te saludo.» He dicho.» (Pérez Galdós, 1976, pp. 60-61).

#### **5.1.5. Estudio de las partes**

El orador estructura su alocución con las partes habituales de este tipo de comunicaciones: “exordio” (introducción), “narratio” (exposición del tema), “argumentatio” (defensa) y “peroratio” (conclusión).

A su vez, cada una de estas partes contiene los elementos más frecuentes; por ejemplo el “exordio”, salvo que no encontramos la petición de silencio, consta de todos los aspectos más comunes en una introducción: saludo, presentación del orador e introducción del tema.

##### *5.1.5.1 El “exordio”*

La introducción de este discurso es amplia porque ocupa los dos primeros párrafos; las otras partes corresponden exactamente a cada uno de los tres siguientes, lo que indica que todo está aquí absolutamente medido y que el orador

hace pausas más prolongadas cada vez que introduce un giro en su comunicación, ya para exponer, argumentar o cerrar.

Si este exordio es quizás más largo de lo habitual hay para ello buenas razones, y es que la presentación del orador necesita de bastantes prolegómenos por las circunstancias que antes hemos expuesto, al enfrentarse a un grupo nutrido de gentes de ideología diferente y que saben de su posición en la Corte.

Hemos señalado que no hay petición de silencio, lo que quizás es prueba de la expectación con que se esperan sus palabras.

El saludo es muy comedido, se limita al “señores” inicial, que da paso a la presentación del orador que, al contrario, es muy dilatada, y que incluso aparecerá en otros momentos fuera ya de la introducción, ya que la justificación de quien habla es uno de los objetivos de este discurso.

#### *5.1.5.1.1. Las pruebas éticas*

El orador comienza haciendo uso de las llamadas pruebas éticas, o sea, trata de construirse un perfil de honorabilidad que sea fiador de sus palabras. Empieza insistiendo en que es muy franco, por lo que debe reconocer su pasado absolutista (en realidad se trata de una franqueza obligada ya que lo hace por ser sobradamente conocido, pero con ello muestra su habilidad al hacer de necesidad virtud disfrazando su confesión obligada)

*5.1.5.1.2 El tópico de la falsa modestia*

Y, antes de avanzar más, emplearé el, aquí imprescindible, tópico de la “falsa modestia”, cuando indica: “... soy un hombre que hasta en sus defectos, pues tengo muchos, dicho sea sin modestia...”

Cuando al principio hablábamos del desequilibrio inicial de un discurso, al ser uno solo quien habla y muchos los receptores, y sugeríamos la necesidad de diversas técnicas para mitigarlo, una de las fundamentales sin duda es esta, al presentarse el orador así sin prepotencia alguna, antes al contrario, manifestando deficiencias que, de alguna manera, van equilibrando ante los receptores el hecho indiscutible de su preeminencia por utilizar la palabra en exclusiva, y hacen que lo acepten de mejor gana o incluso lo arropen por haber manifestado esa “vulnerabilidad”.

En el párrafo siguiente vuelve a insistir en la misma utilización cuando dice “mi cabeza humilde” y lo hará también en la “peroratio”, cuando se define como “... un hombre oscuro que podrá equivocarse, que se ha equivocado tal vez...”. La frecuencia de este tópico es absolutamente oportuna en este caso, por tener que justificarse el orador ante su auditorio, y ello supone también un ejercicio óptimo para el alumnado al que, una vez que se le ha explicado la fórmula, se le puede proponer el ejercicio de identificarla en las ocasiones siguientes, y, seguidamente, producir ejemplos propios para utilizar en diálogos cotidianos, por ejemplo.

El orador se presenta pues como absolutista e incluso reconoce con desparpajo haber actuado contra la revolución y con esta nueva declaración querrá sentar plaza de hombre sincero. La forma de plantearlo es la más adecuada, porque, lejos de afirmarlo, lo expondrá con tres interrogaciones retóricas seguidas.



#### *5.1.5.1.3 El uso de la interrogación retórica*

Es el momento de que los alumnos comprueben la divergencia entre los usos asertivos y los que aquí aparecen. El emisor dice: "... esta franca declaración mía, ¿no es una garantía de mis intenciones?". Si afirmara "esta franca declaración es garantía de mis intenciones", los receptores podrían discrepar y poner en duda la afirmación que se hace, pero, si se presenta con la interrogación retórica, no hay tal afirmación (con lo cual no se puede rechazar) y, además, se implica a los receptores, que son los que deben hacerla, con lo cual no es el orador quien se presenta como leal patriota, sino que son quienes le escuchan los que reconstruyen la comunicación haciendo esa afirmación por él; si él la hubiera hecho su postura sería prepotente y débil y se habría rechazado, pero, lejos de eso, al plantearla para que sean los auditores quienes realicen esa labor, les impedirá incluso la crítica, por haberse comprometido e implicado en la comunicación del emisor.

La utilización, además, de tres interrogaciones seguidas de este tipo, muestra la habilidad del orador y nos facilita de nuevo los ejercicios pertinentes de repetición para el alumnado.

#### *5.1.5.1.4 La "captatio benevolentiae"*

Dada la enorme dificultad de la comunicación que estamos analizando, al ser el orador contrario a los ideales de quienes escuchan y, lo peor, conocido por ellos, vemos cómo se están empleando, desde el primer momento, todo tipo de recursos encaminados a suavizar la incómoda situación inicial, no sólo por lo que se refiere a la forma de presentarse el que habla (pruebas éticas, tópico de la falsa modestia), sino también por lo que atañe al trato a los receptores (interrogación retórica, continuos vocativos...) y, desde luego, el as que, en este sentido, supone la "captatio benevolentiae".

El orador trata de atraer a los oyentes halagándolos con moderación y los llama “hombres honrados y leales”, naturalmente tras este regalo subyace el deseo de generar una corriente de simpatía que sirva para que se le acoja a él y su discurso de forma benévola, por otra parte, lo rentabiliza haciéndose él también partícipe de la honradez, cuando añade “mi cabeza humilde, pero honrada también...”

Por último, podemos decir que este “exordio” presenta también la introducción del tema a tratar, porque parte de la temática de este discurso es la propia justificación del orador.

#### *5.1.5.2. La “narratio”*

A estas alturas los alumnos estarán persuadidos de la gran habilidad de este emisor, por eso no les extrañará que comience la exposición de ideas con un notable proceso de empatía: “Pero los que me escuchan dirán: «¿Cómo este hombre, que ha servido al absolutismo, viene a servirnos ahora a nosotros?» Se hablará de defección, de inconsecuencia, de falta de lógica. No, señores; no, y mil veces no”.

El orador es muy consciente de que, pese al acierto de su presentación, los receptores tienen muchas dudas respecto a él y, antes de que lo interrumpen haciéndoselas llegar, se las hace él mismo para rechazarlas y poder seguir con su comunicación. Así pues enlaza con la introducción al hacer en primer lugar su justificación personal. Fuera de eso, su exposición consta de dos puntos fundamentales: la ruina del país y la necesidad de que se actúe con rapidez para atajarla. Ambas ideas las suscribirán los liberales sin problema alguno, puesto que es lo que están tratando de hacer, pero, a pesar de que en esta parte del discurso, así planteado, puedan coincidir, el emisor sigue haciendo esfuerzos para que todo

culmine bien, por ejemplo, utilizando de nuevo con sumo tacto las interrogaciones retóricas: “¿Qué hacer, señores, qué hacer?”

Hay que subrayar a los alumnos el hecho de que no se emplee aquí el verbo en forma personal; el orador no dice “¿qué hago?”, porque seguramente los receptores se encogerían de hombros ante esa forma de interpelación. El infinitivo, sin embargo, resulta mucho más implicador, porque acoge a emisor y receptores sin dificultad, con lo que, a los efectos de la interrogación retórica que antes señalábamos, se unen estos usos que van creando lazos entre quien habla y quienes le escuchan.

Pero, como esos lazos son tenues, reforzará el conjunto utilizando unos plurales implicativos que tienen la virtud de aunarlos a todos, dice: “Los que tenemos un corazón que nace al dulce nombre de patria; los que hacemos nuestras las alegrías y penas de la tierra en que hemos nacido, no podemos proceder de esa manera”: el acercamiento a los receptores se ha culminado de forma aparentemente sencilla y natural; de la justificación inicial de su posición, el emisor ha llegado a ser uno con quienes le atienden en virtud de esos plurales que le sitúan con ellos, al ser usados cómo y cuándo correspondía.

#### *5.1.5.2.1 Las pruebas patéticas*

Cuando Aristóteles, en la *Retórica*, empieza a tratar de los argumentos, habla de los reales y los artísticos, y, entre estos últimos, menciona los que se basan en la credibilidad que emana del emisor, lo que hemos calificado como pruebas éticas y dice que otros se encaminan a “...situar al oyente en cierto estado de ánimo” (Aristóteles, 1968, p. 228). Es lo que conocemos como pruebas patéticas.

El orador de nuestro discurso, para acabar su exposición, utilizará un tono elevado al referirse a la patria, a la que personifica calificándola de “agonizante”, tratando de suscitar la sensibilidad de los receptores, lo que parece que consigue; empieza con “una voz dolorida suena en nuestro cerebro, y el corazón palpita al representarse las angustias de la Patria agonizante...” hasta “...malditos los que no estén prontos a derramar por ti la última gota de su sangre”, párrafo con el que consigue la emoción general. El hecho de suscitar la pasión de los que escuchan supone un nuevo lazo de unión, este más fuerte, con ellos: el estilo grandilocuente puntualmente empleado y aplicado, como aquí, a un asunto sublime, como es el tema de la patria común, obra el prodigio de la aceptación del orador por el público asistente por tener una pasión compartida.

#### *5.1.5.3. La “argumentatio”*

La defensa de su postura tampoco es fácil, pero la dificultad será sorteada hábilmente también ahora; empieza hablando de la necesidad de acción ante una situación seria, esa necesidad es “de un hombre honrado”, con lo que alude tanto a él mismo como a sus receptores, haciendo uso de nuevo de la “captatio benevolentiae” a la vez que se incluye en un posible empeño común.

Tras esto utiliza la “concessio”, figura retórica que consiste en conceder algo, a cambio de que luego se devuelva el favor; lo que concede es el reconocimiento de los valores del liberalismo, cosa seguramente muy agradable de oír por parte de su público, pero, a cambio, pasará a justificar el absolutismo (porque supone su propia justificación), si bien reconociendo que fue útil solo en determinadas circunstancias y que ahora conviene que cese.

Es un momento verdaderamente delicado del discurso y por eso vemos que va a aparecer repetidamente la función fática, a fin de asegurar la atención total de los receptores, e insistiendo repetidamente para verificar que el canal está

oportunamente abierto. Son expresiones como “...fijaos bien, señores...”, “entiéndase bien esta idea...”, vuelta a reiterar “entiéndase bien, señores...”. Estas apoyaturas son de gran ayuda en el paso más delicado, el de la justificación del absolutismo ante un grupo liberal.

Tras esto hablará de la conveniencia de adoptar una constitución y citará a los monarcas que se lo han aconsejado así al rey (pruebas reales), tras lo que concluirá con una nueva justificación de su trayectoria y su posición. A estas alturas los alumnos deben estar convencidos de que el orador es un cínico, pero también de que sabe manejar de forma impecable la comunicación.

#### *5.1.5.4 La “peroratio”*

Por último, el cierre del discurso está a la altura del resto; en él alude a la necesidad de trabajar para remediar el estado de cosas y se ofrece a colaborar recalcando, con una acertada antítesis, “...quiero ser el primero en el trabajo y el último en la recompensa”. Tras de lo cual pasa a justificarse de nuevo, ayudándose del poliptoton: “...un hombre oscuro que podrá equivocarse, que se ha equivocado tal vez...”. Y expone la idea que quiere que tengan clara sus receptores: “...declaro ahora que creo en el triunfo de las ideas liberales”, concluyendo con la mención de la patria y con la alusión a la libertad que personifica adecuadamente: “Joven libertad, yo te saludo”. El cambio está servido.

Al estar este discurso dentro de una novela, el narrador (que no es otro que el orador mismo) manifiesta, tras su conclusión, las señales de aprobación de la audiencia y dice: “...no pude por menos de admirarme a mí mismo. Mi discurso, dicho sea sin modestia, era un modelo en ese género resbaladizo, flexible y acomodaticio, que sirve, mediante hábiles perfidias de lógica y de estilo, para defender todas las ideas y pasar de uno a otro campo. Era un modelo en lo que

podemos llamar género de la transición.” (Pérez Galdós, 1976, p. 62). Y, desde luego, el discurso, tal y como declara su autor, es modélico en más de un aspecto y oportuno por su orden y el empleo adecuado de las técnicas expresivas para la introducción de los alumnos en ese tipo de comunicación y también en las técnicas comunicativas que podrán luego aplicar al resto de la tipología, tanto oral como escrita.

#### ***5.1.6. El estudio de las funciones lingüísticas del discurso***

El análisis de las partes del discurso y de los elementos que conforman cada una de ellas ofrece una panorámica general de la comunicación, de su orden expositivo, su oportunidad, etc., pero es la reflexión sobre las distintas funciones lingüísticas que se dan cita en él, lo que hará que los alumnos acaben teniendo un conocimiento más exacto, ya que se trata del estudio pormenorizado de los distintos elementos comunicativos.

##### *5.1.6.1. La función referencial*

Remitimos al apartado en que se exponía en qué consisten cada una de las funciones lingüísticas. Respecto a la función referencial en concreto, Guiraud la define como aquella que estudia “...les relations entre le message et l’objet auquel il réfère” (Guiraud, 1971, p. 10), o sea del mensaje con la realidad.

Resumidamente podríamos decir que esta comunicación es la justificación de un absolutista ante un grupo liberal contrario a sus ideas. Se trata de un intento de aproximación en el que el orador acabará declarando que el inmediato porvenir político es del liberalismo. Prescindimos de mayores precisiones porque se han ido glosando en el estudio de cada una de las partes y lo que conviene a la

comprensión del alumnado es hacer un resumen o compendio con los puntos fundamentales para, a partir de ahí, pasar a reflexionar sobre el resto de relaciones.

#### *5.1.6.2. La función conativa o apelativa*

La relación del mensaje con el receptor es importantísima en una comunicación como el discurso, directa y con una recepción múltiple. El orador debe corregir el desequilibrio entre emisión y recepción haciendo que esta última figure continuamente aludida en la comunicación, que sienta que, lejos de olvidarlos, quien habla está totalmente pendiente de aquellos que lo escuchan.

Los elementos que se utilizan son numerosos, empezando por el breve saludo y siguiendo con los vocativos “señores” que se reiteran hasta la saciedad a lo largo de todo el discurso, lo que supone una interpelación continuada.

Hemos señalado también el uso de la “*captatio benevolentiae*”, con el que el comunicador intenta alabar mesuradamente a su auditorio, para que su escucha sea más tolerante y acepte de mejor grado el mensaje.

También hay una anticipación a las posibles objeciones del público asistente, que surge como efecto de un proceso de empatía, al estar el orador atento a todos los movimientos de su audiencia.

Se debe destacar asimismo la implicación de los receptores que se consigue con las interrogaciones retóricas, como ya hemos visto, que llegarán a asociarlos a la propia comunicación, realizando afirmaciones que serían incómodas de sostener al emisor, o que lo pondrían en una tesitura difícil.

Por último hemos de añadir a esta nutrida lista la utilización de las pruebas patéticas, que emocionan a los oyentes al tratar de la patria común y sus problemas.

Los lazos de la comunicación con los receptores son muchos y oportunos, por eso comprobamos que el asentimiento es general y que se entregan a la emoción cuando el discurso pasa a un tono sublime en un determinado momento, como ya habíamos señalado. Y esta aceptación, en gran medida, se debe a todo este complejo entramado que se ha ido deslizando en la comunicación.

#### *5.1.6.3 La función fática*

En este discurso se puede hacer distinguir bien al alumnado la diferencia entre la función conativa que acabamos de ver y la fática, que lo que intenta no es crear lazos con el receptor, sino averiguar si el canal está operativo y el mensaje está llegando adecuadamente, o sea que intenta mantener y subrayar la comunicación. Generalmente no añade nada a esta.

Aquí, en concreto, hemos visto que el orador la emplea en el momento más dificultoso para él, cuando quiere justificar al absolutismo ante esa audiencia concreta; entonces multiplica los “entiéndase bien...”, “fijaos bien”, porque es necesario que los receptores no se pierdan ese razonamiento concreto que lo va a justificar a él.

Es un ejemplo muy cómodo para aclarar la relación con el canal que, en determinados momentos, tiene una comunicación.



#### *5.1.6.4 La función emotiva o expresiva*

Esta es otra de las funciones que se deben cuidar extremadamente, al ser el discurso una comunicación bastante larga hecha por un solo emisor, por lo que este debe tratar de que se le acepte de diversas maneras.

De nuestro orador debemos empezar por decir que es alguien muy coherente, cosa que refleja el propio orden de la comunicación, que ya hemos repasado; realmente dice lo que le conviene cuando conviene, o sea que también es oportuno.

Ya pusimos de relieve que, con gran tino, lo primero que hace es intentar presentarse como alguien fiable y solvente frente a sus receptores utilizando las llamadas pruebas éticas; quiere, sobre todo, aparecer como un hombre sin doblez y decididamente resuelto a trabajar en pro de las libertades, cosa que va reiterando con sumo cuidado a lo largo de su parlamento, que es, como adelantamos, un intento de justificación. Recordemos que Aristóteles en la *Retórica* ponía de relieve que gran parte de la aceptación de un discurso radica precisamente en el carácter de quien habla, que debe ser digno de crédito.

Una vez trabajado este aspecto, el orador intenta limar cualquier aspecto que pueda transmitir soberbia, tan inaceptable por parte de los receptores, y utiliza repetidamente, tal como indicamos, el tópico de la falsa modestia, hablando de sus defectos, su humildad, etc.

Como es un emisor muy cuidadoso, procura que su mensaje quede claro y recurre al arma fundamental para conseguirlo: la reiteración, las redundancias, que, como destacamos en el primer capítulo, son quizás la característica más sobresaliente de la lengua oral; él las utiliza continuamente; en su presentación, por ejemplo, insiste cuatro veces seguidas en su franqueza, cuando pinta la situación de la patria emplea gradaciones, repitiendo términos para llegar a la culminación “...yo veo los graves, los hondos, los inmensos males de la Patria.”.

En otras ocasiones la reiteración se consigue a partir del poliptoton: "...que podrá equivocarse, que se ha equivocado tal vez..." Con los ejemplos que hemos enunciado es evidente que sus redundancias no son repeticiones machaconas, sino que resultan tan variadas que no repararíamos en ellas de no hacer un análisis como el que ahora llevamos a cabo. De cualquier modo este procedimiento consigue que las ideas vayan calando progresivamente sin que el receptor tenga que hacer el menor esfuerzo, que es lo que se pretende.

Por último habría que destacar de este orador que es muy creativo, utiliza al hablar personificaciones, metáforas, alegorías, metonimias, antítesis... y una larga serie de recursos que sin duda hacen de esta comunicación algo ágil y bastante lejano del adocenamiento, pero estos aspectos los abordaremos con más detalle a continuación en la función estética.

#### *5.1.6.5 La función poética o estética*

Por último, la función poética o estética está atenta a las formas del mensaje, se trata de analizar cómo se ha producido, porque con mucha frecuencia su expresividad radica en esos modos.

Naturalmente hay que empezar por destacar aspectos que ya hemos puesto de relieve a propósito de la función emotiva, puesto que caracterizan el habla de este orador, como el orden de la comunicación, manifiesto por sus partes, y su lentitud, debido a su redundancia (tal y como acabamos de mencionar), utilizando enumeraciones que a veces se configuran como gradaciones, jugando con los verbos, que se repiten en distintas formas de sus paradigmas (con el fin de insistir semánticamente pero variándose los enunciados), etc.

Los efectos de esta forma de comunicación hemos visto que aclaraban el mensaje al receptor, también las interrogaciones retóricas, tal y como comentamos, acercan el discurso a los oyentes, implicándolos además en él.

Pero, además, en este discurso vemos muy variados recursos retóricos encaminados a conseguir una mayor expresividad, por ejemplo, nada más empezar a hablar el orador dirá, insistiendo en su supuesta franqueza: “Porque yo llevo siempre el corazón en los labios...”, utilizando dos metonimias aunadas, se entiende que por corazón se refiere al receptáculo de los sentimientos y con los labios alude al órgano que colabora en la producción de la expresión, con lo que emplea una figura por sustitución en que se utiliza un término por otro en función de su proximidad. Al hacerlo le da a su comunicación unos elementos que podríamos calificar de gráficos, porque el receptor puede imaginarlos perfectamente en su corporeidad, con lo que, insistiendo como está en las ideas de franqueza, lealtad, etc., la nueva frase, además, ofrece una alusión visual, que pone de relieve aquello de lo que se está tratando de forma muy asumible por parte del receptor, o sea que facilita la comprensión.

También utiliza metáforas, sustitución hecha por la semejanza entre los términos intercambiados, por ejemplo, cuando habla de la corte y dice verla “...desbocada, digámoslo así, por un despeñadero...”, con lo que nos imaginamos una jaca, o una carroza que fuera a caer rodando, una imagen que tiene una enorme fuerza para sugerir el peligro. Esta metáfora, además, aparece seriada, formando una alegoría, cuando el orador sigue insistiendo “quiero detenerla y me atropella; le grito y no oye...” supone todo un cuadro en acción que reproduce con enorme acierto un proceso de destrucción.

De la misma forma resultan muy efectivas las personificaciones de la patria, a la que llama “agonizante” y luego de la libertad que califica de “joven” y a la que incluso saluda.

La suma de estos usos facilita la comprensión a la vez que la simplifica, es casi como si se ayudara de proyecciones gráficas, pero más oportuno.

También tenemos que comentar el acierto del uso de las antítesis: bendita/malditos, primero/último, trabajo/recompensa... que le otorgan a la comunicación a la vez rapidez y rotundidad, con ellas se consigue expresar con gran velocidad, al tiempo que incluyen un matiz de totalidad, de exhaustividad.

Así que comprobamos que estos usos expresivos contribuyen en gran medida a que se digan muchas cosas, otras se sugieran o se maticen en virtud del acierto de las formas escogidas para hacerlo, con lo que algo que en principio nos parecía prescindible, vemos que forma parte de la esencia misma de la fuerza expresiva de la comunicación.

Tras este análisis funcional, los alumnos podrán comprobar que la visión de la comunicación se les ha ampliado espectacularmente; al analizar el discurso en relación a cada uno de los elementos que intervienen en el proceso comunicativo, el conjunto se ensancha, pasando a reparar entonces en aspectos absolutamente vitales que permanecerían invisibles de otro modo, suponiendo todo una auténtica reflexión sobre las facetas más sobresalientes de la comunicación humana.

#### ***5.1.7. La reescritura de un ejemplo fallido***

Suele ser frecuente que los alumnos de grado partan de la idea preconcebida de que hablar bien solo tiene que ver con la elocuencia, por la ausencia de reflexión sobre la pragmática en las etapas previas a los estudios universitarios, por lo que resulta oportuno estudiar ahora una comunicación que, a pesar de producirse con soltura, tropieza con los escollos de no tener en cuenta de forma adecuada los elementos constitutivos de la comunicación.

Hemos seleccionado para ejemplificarlo un reducido discurso que aparece en otra de las novelas de la segunda serie de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, *El Grande Oriente* (Galdós, 1976), y que el autor pone en boca del héroe de todo este conjunto de novelas, Salvador de Monsalud. Al no escoger un discurso de la actualidad política evitamos que surjan posicionamientos por ideología u otros que pueden obstaculizar la perspectiva lingüística que se persigue, además de que la distancia facilita la objetividad de juicio necesaria para analizar distintos planteamientos que pueden, por qué no, resultar apasionantes.

Reproducimos a continuación el texto de referencia que vamos a utilizar:

—He presentado esa proposición por pura fórmula y para cumplir con los estatutos de la Orden, que dispone sean tratados todos los asuntos en sesión reglamentaria y no en conciliábulos reservados entre dos o tres hermanos bullidores que arreglan el mundo y la nación para su uso particular.

Nuevos rumores interrumpieron al orador, y *Cicerón*, después de acallarlos a golpes, recomendó a todos moderación.

—Temprano empiezan las interrupciones—prosiguió el masón del Gr.º 18—, y lo siento, no por mí, que estoy dispuesto a decir todo lo que sea preciso, sino por mis queridos hermanos, que van a perder la paciencia y la voz si continúan haciéndome coro hasta el fin de mi discurso... Decía que desconfío de que mi proposición tenga éxito aquí, a pesar de ser la expresión más leal y clara del espíritu y de las prácticas constantes de esta respetable Orden en todos los países del mundo; y no tendrá éxito, porque este Grande Oriente y los individuos que en diversos grados dependen de él, han olvidado completamente los fines benéficos, desinteresados y filantrópicos de tan antiguo instituto, para desvirtuarlo y corromperlo, haciéndole instrumento de intereses políticos y de la codicia...

El martillo del *Venerable*, interpretando el descontento de la asamblea, advirtió al orador que hablaba con la pasión y vivacidad propias de un Congreso. *Cicerón*

rogó en breves palabras al orador tuviese presente que aquello era un templo y no un club.

—Hermano *Venerable*—indicó *Aristogitón*—, si la condición de templo impide a este local oír la verdad, me callaré. Cuantos me escuchan saben ya por su conciencia lo que yo estoy diciendo. ¿Por qué no me lo han de oír a mí, si ya lo saben, y no les digo nada nuevo?...Continuaré, pues, procurando ser breve y herir lo menos posible la susceptibilidad de mis hermanos, a quienes ofende más lo dicho que lo sentido; más las palabras que los hechos...Al proponer al Oriente que temple en lo posible el ardor de las luchas políticas, he querido protestar contra la tendencia a fomentarlas y exacerbarlas. El instituto masónico debe ser extraño a la política, debe ser puramente humanitario, debe proteger a los desvalidos sin pedirles cuenta de sus ideas, y aún sin conocer sus nombres. Está fundado en la abnegación y en la filantropía. Lo dicen así su historia, sus antecedentes, sus símbolos, que o no representan nada o representan una asociación de caridad y protección mutua. Lejos de practicarse estos principios en España, el Orden se ha olvidado de los menesterosos, constituyéndose en agencia clandestina de ambiciones locas, en correduría de destinos y en...

Protestas, amenazas y tal cual palabreja puramente española, que no fue conocida de Salomón ni de Hiram-Abi, ahogaron la voz del orador. El tumulto fue tan grande como cuando en el templo de Salomón se dispuso que la multitud prorrumpiese en gritos para que la palabra *Jehová*, pronunciada por el gran Maestro, no llegase a oídos profanos. Del mismo modo, los martillazos de Campos-*Cicerón* no llegaban a profanas orejas. Por último, entre Canencia y el *Venerable* lograron restablecer el orden.

—Hermano *Arístides*, o mejor Pipaón, pues no puedo acostumbrarme a prescindir de los nombres verdaderos—dijo Salvador sin perder ni un instante su serenidad—: tú, que has cantado en todos los corrales y has venido aquí mandado por los absolutistas para referirles lo que hacemos, debes callar para no exponerte a que se descubra bajo la piel de ese ridículo celo la verdadera oreja asnal de tu conciencia negra.

—Que se *burilen*, que se escriban ahora mismo esos insultos—gritó Pipaón fuera de sí—. Hermano *Venerable*, pido que el Oriente formule ahora mismo el acta de acusación contra el hermano *Aristogitón*, y que pase a la Cámara de Justicia.

—¿Para qué se ha de escribir lo que he dicho?—añadió Monsalud—. Mejor es que lo repita, y lo repetiré cuantas veces queráis.

—¡Orden, orden!

*Cicerón* rompía la mesa a martillazos.

—¡Fuera, fuera!

—*Hermanos* queridos—dijo el *Venerable* haciendo un esfuerzo para que su sonora voz fuese oída—, tengamos calma. Ruego al orador tenga presente que estamos en un templo, en el santo templo abierto a las luces, a la honradez pura, a la filosofía pura, a los nobles sentimientos filantrópicos de la Humanidad toda, sin distinción de clases, iglesias, castas ni estados...

—¡Bien, muy bien!

—Pues digo al orador que estamos en un templo y no en un congreso, y menos en un club.

—¡Muy bien!

—Hecha esta advertencia, y rogando a los *hermanos* de las columnas septentrional y meridional que se calmen y tengan prudencia, oigamos a nuestro *hermano*; que después el Oriente tomará las medidas que crea necesarias. Adelante, hermano *Aristogitón*.

—Es el colmo de la insolencia—gritó un *hermano*, sin hacer caso del martillo o cachiporra ciceroniana—que aquí dentro se levante una voz a defender al cura Vinuesa y a los demás conspiradores absolutistas.

—Yo no defiendo a los conspiradores —prosiguió el orador—. Lo que pido al Oriente es protección para los que padecen, martirizados por una populachería indigna, que no sabe oponerse a las conspiraciones de la Corona sino insultando al Rey; que no sabe sofocar las conspiraciones realistas, porque perdona, tolera y agasaja a los hombres verdaderamente temibles, mientras encarcela y atormenta y ahorca a infelices clérigos y ancianos ineptos, incapaces de hacer cosa alguna de provecho contra el régimen establecido. El populacho a cuyo servicio se ha puesto este Orden no ve los enemigos reales y poderosos que se unen astutamente al pueblo y se meten aquí, minando el terreno en que la Libertad trata de fundar, sin poderlo conseguir, un edificio más o menos perfecto. La plebe, mientras deja trabajar en silencio a los que odian la Libertad, se entretiene en dar tormento a la gente menuda.

»Señores masones, o señores liberales templados, que ahora todo viene a ser lo mismo, sois como aquel emperador romano que se ocupaba en cazar moscas, y mientras mortificaba a estos pobres insectos, no veía a los pretorianos que se conjuraban para echarle del trono. Este era Domiciano. Así sois vosotros. Yo quiero que variéis de conducta, y principio por pedir que se deje en paz a las moscas...No conozco a Vinuesa, pero sí a compañeros y amigos suyos que comparten su suerte en la Cárcel de Villa o de la Corona. He visto la feroz excitación que existe en el pueblo contra ellos, y esta excitación, creada y fomentada por este Orden y más aún por la Asamblea de Los Comuneros, es una barbarie y al mismo tiempo una imprudencia política. El vil populacho a quien instruís en el inicuo arte de hacerse justicia por sí mismo, aprenderá al cabo, y una vez maestro, querrá dar todos los días una prueba de esa atroz soberanía que le habéis enseñado. Tengo la seguridad de que si el tribunal que va a juzgar a Vinuesa se mostrase benigno, la canalla destrozaría a Vinuesa, al tribunal y luego a vosotros, que habéis hecho creer a la bestia la necesidad de los sacrificios humanos. Mientras la Corte juega con vosotros y os lanza de desacierto en desacierto para desacreditaros, para que os devoréis los unos a los otros, os entretenéis en menudencias ridículas, os debilitáis en rivalidades indignas y aduláis las pasiones de la canalla, que si hoy ladra libertad, ladrará mañana absolutismo. Todo depende de la mano que arroje el pedazo de pan.



»Poniéndome, pues, en el terreno político, a pesar de creerlo impropio de esta Sociedad; hablando el único lenguaje que entienden aquí, declaro que la persecución de Vinuesa, y mucho más la sañuda irritación del pueblo contra ese hombre infeliz, me parecen una desgracia casi irreparable para la Libertad, un mal gravísimo que este Orden debe evitar a toda costa, principiando por propagar la tolerancia, la benignidad, la cordura, y concluyendo por emplear toda su influencia en pro de los procesados. Si no se hace así, esto que llamamos templo merece que el mejor día entren en él cuatro soldados y un cabo, y que después de entregar todos los trastos del rito a los chicos de las calles para que jueguen, recojan a los *hermanos* todos para llenar otras tantas jaulas en el Nuncio de Toledo. (Pérez Galdós, 1976, pp.134 -136)

La primera evidencia es que la supuesta comunicación oral está trufada, por así decir, de partes narrativas donde se van explicando las interrupciones que van teniendo lugar y sus circunstancias.

Se les debe indicar a los alumnos que prescindan de toda esa parte, que les debe servir únicamente para reconstruir la oportunidad/inoportunidad del discurso y que se deben ceñir al estudio de la comunicación oral exclusivamente. Con ello se les va introduciendo, de una forma progresiva y sin que lo perciban siquiera, en el análisis de comunicaciones complejas; en este caso concreto en lo que sería la confluencia de una comunicación oral (el discurso) y una escrita (la narración en la que este se incluye).

El análisis que deben realizar (preferiblemente en grupos de trabajo, para luego llegar a una última sesión de seminario en la que se haga una puesta en común de los aspectos que hayan percibido) debe ser progresivo; para ello se les debe indicar o proponer el proceso a desarrollar, que sería como sigue:

- Establecer las distintas partes de la comunicación

- Observar si esas partes cuentan con todos los elementos que las caracterizan
- Repasar la presencia o ausencia de las técnicas más frecuentes referidas a las funciones emotiva y apelativa en las comunicaciones discursivas
  - Elementos referidos a la función apelativa
  - Elementos referidos a la función emotiva
- Comparar con cualquier otro discurso arquetípico que se hubiera trabajado previamente
- Llegar a las conclusiones pertinentes
- Reformular la comunicación

#### *5.1.7.1. Partes de la comunicación*

Al aparecer el discurso tan interrumpido por partes narrativas (que indican las circunstancias de pronunciación), e incluso por algún diálogo que se establece con los receptores o entre ellos, la tarea de determinar la progresión de la comunicación y la acotación correcta de cada una de sus partes puede resultar problemática para algún grupo de alumnos; para solventar esto hay que recordarles que deben observar la razón de ser de cada una de esas partes, o sea introducir, exponer, defender y concluir y la utilización de los elementos peculiares en cada una de ellas.

Tras esas indicaciones previas establecerán seguramente con corrección las distintas partes del discurso: el “exordio” desde el comienzo “He presentado”... hasta “...más las palabras que los hechos...”, inmediatamente después de la promesa de brevedad; la “narratio” desde “Al proponer al Oriente...” hasta “dar

tormento a la gente menuda”; la “argumentatio” desde “señores masones...” hasta “todo depende de la mano que arroje el pedazo de pan” y, por último, la “peroratio” desde “Poniéndome pues...” hasta el final “...en el Nuncio de Toledo”, explicándoles que esta institución fue un famoso manicomio, para que puedan así entender correctamente la alusión que con ella se hace. Para mayor claridad se les hará acotar en el margen izquierdo los fragmentos constitutivos del discurso.

Esta inicial compartimentación les aclarará en gran medida la comunicación y, a partir de ahí, se puede continuar con su análisis.

#### *5.1.7.2. Elementos*

La segunda fase es más automática, ya que sólo se tiene que comprobar si aparecen o no determinados usos y tratar de justificar su ausencia en el caso de que así sea; por ejemplo que en el exordio no hay presentación del orador, lo que rápidamente justificarán dado que se les ha explicado previamente que se trata de un grupo masónico (recordemos que el título de la novela es *El Grande Oriente*) y que el orador pertenece al grupo, o sea, que es sobradamente conocido de todos ellos. Tampoco aparecerá un saludo inicial y eso ya es más difícilmente justificable. Realmente lo único que resulta normal en este exordio tan poco convencional es la promesa de brevedad que se pronuncia casi al final: “Continuaré, pues, procurando ser breve...”.

La “narratio”, que aparece en dos largos párrafos, se limita a expresar la petición de que la logia masónica intervenga para frenar las luchas políticas que están enconándolo todo y negar estar defendiendo a los conspiradores (se refiere aquí a la conspiración absolutista de Vinuesa que se relata en la novela) a quienes el orador considera elementos irrelevantes, señalando que el peligro real está en

los absolutistas infiltrados en la propia organización y dedicados a minarla; como exposición de hechos es correcta.

La “argumentatio” se realiza con el procedimiento de la analogía (Barthes, 1974), pues hará uso de un símil (Weston, 2011) en el que cita el caso del emperador Domiciano, atareado en matar moscas y nada atento a los pretorianos (las moscas son los absolutistas por los que él aboga, uno de los cuales es su vecino, y los pretorianos los que están infiltrados para obstaculizar cualquier iniciativa y ponerlos en peligro). La argumentación así expuesta es rápida y hábil (Plantin, 2011).

Por último, la “peroratio” reitera brevemente lo expuesto con anterioridad, pero se observa con toda claridad que la formulación es ya en principio insultante y va evolucionando hasta una clara amenaza. Lo que afirma es que, si no se aprueba su petición, la sociedad masónica merece ser disuelta, acabando con la alusión al manicomio, con la que está tratando a todos de locos y merecedores de estar enjaulados (la situación de los dementes en esa época parece dejar bastante que desear).

El discurso en su conjunto no es otra cosa que una petición de clemencia, o sea que en principio no es una comunicación difícil, sobre todo porque se hace ante un grupo cuya ideología se basa en los principios humanitarios. Por otra parte se hace con bastante elocuencia, exponiendo con claridad y argumentando con acierto, aunque se percibe que faltan algunos aspectos normales en la introducción y que, tanto esta como la conclusión, no parecen servir para sus fines establecidos: esto es, preparar convenientemente a los receptores para que acepten la petición y recordarlo todo a la mejor luz posible en la conclusión.

*5.1.7.3. Técnicas expresivas de las funciones emotiva y apelativa*

▪ *Elementos referidos a la función apelativa*

El hecho de comenzar a hablar y omitir el saludo es el primer gran error del orador; este es un elemento que debe aparecer obligadamente en una comunicación discursiva, de hecho es normal en comunicaciones orales más breves y hechas para un menor número de receptores, como el diálogo; en un discurso supone casi ponerse de espaldas ante los receptores, no considerarlos, y hay que tener en cuenta que se trata de una comunicación caracterizada por un desequilibrio inicial, ya que en ella un emisor hace uso de la palabra de forma prolongada ante un receptor múltiple y debe por tanto tratar de mencionar a esos que escuchan pacientemente para hacerles patente que los tiene muy en cuenta y que son fundamentales para él. La ausencia inicial de un breve saludo es por lo tanto injustificable.

Pero todavía llama más la atención la falta de vocativos a lo largo de la comunicación; el vocativo es la llamada al receptor, supone su presencia en el discurso: es pura función apelativa, totalmente necesaria aquí por las dimensiones que configuran estos modos expresivos. Es más, cuando aparece uno, al principio de la “argumentatio”, es para ironizar (“Señores masones, o señores liberales templados, que ahora todo viene a ser lo mismo”) y consiguientemente alejar en lugar de acercar.

La ironía es palpable desde el primer momento en la comunicación, por ejemplo cuando, en la introducción, habla de sus “queridos hermanos” para, a continuación, hacer una crítica abierta a la evolución negativa que presenta la masonería, olvidada de sus fines benéficos. Esa crítica, además, no la hace a la masonería en abstracto, sino a sus receptores concretos, con lo que ha sustituido la “captatio benevolentiae”, necesaria en este tipo de comunicaciones, por un enfrentamiento crítico, por lo que, ya desde el exordio, el discurso está mal

orientado, podríamos hablar incluso de un antiexordio, porque en lugar de tratar de acercarse al receptor, lo que hace es alejarlo de manera rotunda y volverlo en contra de cualquier proposición de quien así lo trata.

La actitud, como hemos visto con anterioridad, se recrudece al final, cuando llega al insulto y a la amenaza. La función apelativa no se ha utilizado; el orador no ha querido acercarse a su público, es más, se ha atrevido a zaherirlo sin ninguna contemplación.

▪ *Elementos referidos a la función emotiva*

Por otra parte, por lo que se refiere a la función emotiva, en estas comunicaciones extensas el orador trata normalmente de equilibrar el privilegio de ser escuchado por muchos haciendo uso del llamado tópico de la falsa modestia, algo del tipo “no sé si sabré explicar este asunto...” para asegurarse la “protección” y comprensión de los receptores; nada más lejos de la actitud de Monsalud en esta ocasión. Se podría decir que es absolutamente prepotente; se presenta como un orador seguro, contundente, crítico y como único receptáculo de la verdad, mientras que quienes le escuchan (y de quienes depende que su petición tenga éxito) están entre el error, la infamia y la locura. Naturalmente no obtendrá nada de ellos, como resulta evidente por sus respuestas mientras dura la alocución y al final.

Es sobre todo muy ilustrativo a este respecto el tipo de vocabulario que utiliza: “vil populacho”, o “canalla”, de quien dice “que si hoy ladra libertad, ladrará mañana absolutismo”, equiparando al pueblo con perros, desde una postura absolutamente arrogante. Degradar de esa forma hace aparecer al orador como alguien definitivamente lejano a su público y enfrentado a él.

#### *5.1.7.4. Comparación con otros ejemplos*

Por todo ello tenemos que evidenciar las enormes diferencias con cualquier discurso aceptable y normal; porque siendo este elocuente, partiendo de presupuestos sólidos y honorables (pedir protección para desvalidos), dirigiéndose a gentes sobradamente conocidas y que te conocen y presentando y argumentando asimismo el caso convenientemente, sin embargo el comienzo y el final, sobrados de seguridad y prepotencia, a la vez que de críticas indiscriminadas e ironía, lo echan todo por tierra.

El orador, quizá demasiado seguro de sí mismo, valorando de forma inconveniente los muchos trabajos que se ha tomado por la causa liberal, adopta una posición injustificable de soberbia incontrolada y de despego hacia los receptores y esa actitud le pasará la debida factura. La función emotiva y la apelativa deben cuidarse sobremanera además en una comunicación de las características del discurso, de una cierta longitud. Si consideramos la enorme atención del orador anterior para hacer su presentación y atender a los receptores vemos la enorme diferencia existente entre ambas comunicaciones.

#### *5.1.7.5. Conclusiones*

La conclusión más evidente es que la comunicación no ha cumplido sus fines y, por consiguiente, se trata de una comunicación fracasada, si al hablar queremos informar debemos conseguirlo, asimismo si queremos convencer: cualquier comunicación será oportuna únicamente si consigue lo que pretende, cosa que aquí evidentemente no se ha logrado. Si alguien quiere pedir algo tendrá que empezar por persuadir a aquellos a quienes lo pide para que se lo otorguen, nunca encolerizarlos, que es lo que se evidencia aquí.

A cualquiera se le alcanza que no se pide insultando, que es lo que ocurre en la comunicación que estamos evaluando, porque tal cosa es una incoherencia. Resulta sobre todo curioso el hecho de que, para pedir tolerancia, el orador haga gala de formas tan intolerantes y de un vocabulario tan insultante y extremo (bien es verdad que para hablar de un grupo no presente en la sala). Todo ello va contra toda lógica y resulta claramente incongruente y en detrimento del éxito de la comunicación.

#### *5.1.7.6. Reformulación*

Tras este análisis, debemos pedir al alumnado, para cerrar el círculo y que las observaciones hechas queden más sólidamente asentadas, que reformulen el discurso añadiendo aquellos elementos necesarios que hemos visto que no aparecen aquí y eliminando los aspectos no recomendables. Se les debe recordar lo que es una comunicación lograda. Si el orador pide algo la cuestión primordial estará en obtenerlo. A la vista de que se ha tomado la palabra para hacer una petición de clemencia a una organización, la cuestión radica en conseguirla, no quiere decir eso que se tengan que eliminar los aspectos críticos del discurso, pero sí se podrían canalizar llevándolos a una cierta abstracción y aplicándolos a la masonería en general, por ejemplo, y no a sus receptores concretos, a los que se debe intentar persuadir.

Los alumnos deben tener en cuenta los elementos constitutivos de un discurso paradigmático para ir haciendo propuestas para reformular este en vistas a obtener lo que se pretende, ya que, de lo contrario, mejor es no hacer esfuerzos y quedarse callado.

En primer lugar y por lo que afecta a la función expresiva el orador debe dejar a un lado su prepotencia y, aunque es sobradamente conocido por sus hermanos, de ninguna manera sobra una presentación ante ellos en la que se



recuerde lo volcado que históricamente ha estado con la causa liberal, los peligros a los que se ha sometido por ella, las pruebas por las que ha pasado, porque, que las cosas se conozcan, no invalida que se recuerden si con ello se va a conseguir el efecto esperado. Tampoco estaría de más la utilización del tópico de la falsa modestia, del tipo de “no sé si soy la persona más adecuada para...”

Además, si decide llevar a cabo la crítica a los receptores tendrá que incluirse en ella él mismo con plurales del tipo “hemos errado al elegir...”, “deberíamos cambiar...”, con lo que se eliminaría la hostilidad y beligerancia que observábamos en la primera redacción. En definitiva, una petición no se debe presentar como exigencia y con forma hostil, amenazas e insultos, sino con persuasión.

En cuanto a la función apelativa hay que restablecer el saludo, aunque sea de una extrema brevedad e incluir cada poco vocativos: “señores”, “camaradas”, “hermanos”, o como sea que se traten, en todas las partes del discurso, pero sobre todo al principio y al final, y algún elemento de “captatio benevolentiae” del tipo de “espero de vuestro buen hacer...”, “no dudo de vuestra correcta actuación en este caso...” en lugar de lo contrario que afirmaba nada más comenzar.

El discurso básicamente será el mismo, pero los alumnos comprenderán que los cambios sugeridos podrían perfectamente hacerlo operativo, al haber borrado la hostilidad y la bravuconería de la petición y haberlas sustituido por técnicas tendentes a conseguir la persuasión.

#### *5.1.7.7. Reflexión*

Creemos que el ejercicio en su conjunto resulta enormemente instructivo porque se ejercita a los alumnos inicialmente en el análisis, al compartimentar y encontrar los elementos constitutivos utilizados o eliminados; posteriormente se

pasa a la síntesis cuando, tras ese buceo inicial, lleguen a concluir que se trata de una petición incoherentemente formulada con una forma hostil, y, por último, cuando se les pide la reformulación, pasan de receptores a emisores, reflexionando sobre la oportunidad de algunos usos que, quizás, cuando se les explicaron inicialmente, no verían como algo vivo o necesario, y será el hecho de proponerlos para “reparar” una comunicación fracasada, lo que les hará percibir su utilidad y funcionalidad y reconsiderar la oportunidad de todas estas técnicas en la comunicación.

El texto de Galdós resulta de un ayuda extraordinaria a este respecto, ya que a partir de él podrán ver que una comunicación bien intencionada y realizada por un hombre bueno y, además, elocuente, puede abocar en el más estrepitoso fracaso por no contar con unos elementos a los que quizá no hayan otorgado la debida importancia de entrada. Lo singular de este discurso es precisamente el error en el que cae el emisor al dirigirse a la asamblea de camaradas con una absoluta seguridad, que cree que le faculta para recriminarlos, sin recapacitar en que se dirige a ellos porque quiere que le otorguen algo.

El discurso, al ser una comunicación prolongada, requiere un especial cuidado en el uso de las funciones emotiva y apelativa; la emotiva para tratar de mitigar la preeminencia que supone ser escuchado por una asamblea nutrida, la apelativa, para contentar a los receptores a cambio de su atención, por eso es en este tipo de comunicación donde se ve con mayor detalle el impacto que determinadas técnicas pueden llegar a tener y este ejemplo de Pérez Galdós es, además de una obra maestra, ocasión única para comprobarlo con el aumento deseable y más oportuno para los discentes.

La fase de “reconstrucción” debe por lo tanto hacerse con todo cuidado, por lo que lo ideal es programar un seminario para la puesta en común de las reflexiones de los distintos grupos, a fin de llegar a una conclusión más o menos unánime. Se procurará ejemplificar los aspectos que se vayan estudiando en otro

tipo de comunicaciones más habituales, por ejemplo el diálogo, para que la aplicación sea aprovechable a todos los niveles.

La reflexión que se consigue así sobre el papel de la función emotiva y la apelativa es oportuna porque los alumnos empezarán a considerar que, más allá de lo que se transmite en cualquier mensaje y fuera de la elocuencia o falta de ella que se pueda tener, hay elementos que crean unos lazos con las formas de emisión y recepción que son los que, en definitiva, supondrán la oportunidad o inoportunidad del mismo. Todo eso supone en la práctica adentrarse adecuadamente en el núcleo constitutivo de la comunicación humana, cosa que, a través de los ejercicios realizados, se obtendrá además sin demasiado esfuerzo, consiguiendo todos los alumnos las competencias pertinentes, porque se ha realizado a partir de un ejercicio de creación propio.



### **5.1.8. El discurso de Antonio en Julius Caesar de Shakespeare**

Respecto a ofrecer un ejemplo de discurso de la literatura inglesa, realmente contamos con algunos extraordinarios, entre los que destacan especialmente los dos que figuran en *Julio César* de Shakespeare (Shakespeare, 1998), el muy académico y cuidado que el autor pone en boca de Bruto, el gran especialista en oratoria, al que el propio Cicerón dedicó su *Orator*<sup>5</sup>, y el que pronuncia Marco Antonio, con aciertos muy destacables y que pueden ser de gran utilidad para los alumnos, por lo que nos decantaremos por este último, sobre todo porque la brevísima intervención de Bruto, en estilo ático, carece de exposición (que tendría que hacer alusión lógicamente al magnicidio cometido, cosa que de ninguna manera interesa repetir al orador, por lo que no es un discurso completo, aunque, por otra parte, su habilidad es extraordinaria para convencer al pueblo de que se ha hecho lo que correspondía, desde el saludo con una gradación acertadísima: “Romans, countrymen and lovers” (Shakespeare, 1998, p. 253), el uso de las pruebas éticas para presentarse, de la “captatio benevolentiae”: “Censure me in your wisdom” (Shakespeare, 1998, p. 253), hasta la visión poliédrica que ofrece de César, celebrando unos aspectos y condenando otros, lo que da una impresión de ecuanimidad y equilibrio totalmente alejada de la visceralidad y violencia que se puede suponer en alguien que acaba de cometer un asesinato.

Además, su habilidad para argumentar es lo más extraordinario de todo, sobre todo por la vertiginosa rapidez con que se expresa a través de antítesis, la fundamental de las cuales está en el menos “less” y más “more” (Shakespeare, 1998, p. 254), con los que alude a sus respectivos afectos por César y la Patria: Roma. Llega a unir la otra antítesis fundamental (esclavitud/ libertad “all slaves/all freemen”) (Shakespeare, 1998, p. 254) con la vida y la muerte de César, con lo cual la elección no ofrece dudas, pero, para reforzarla todavía más, hará

---

<sup>5</sup> “He dudado larga y seriamente, Bruto...” Cicerón (1992). *El Orador*. Madrid: CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), p. 2.

una serie de preguntas retóricas, que suponen un mundo de total degradación para quien no se una al magnicidio: “Who is here so base, that would be a bondman?” (Shakespeare, 1998, p. 254).

Por último, en la conclusión, volverá a insistir en que la muerte de César supone la salvación de Roma “for the good of Rome” (p. 255), con lo que la justificación del acto criminal resulta absoluta.

Pero lo interesante es que, cuando el pueblo ha quedado persuadido y lo vitorean y aclaman, la intervención de Antonio, un soldado (como él mismo se define), obligado además por su compromiso previo con los autores del magnicidio a no hablar mal de ellos, volverá la situación del revés y el pueblo pasará a condenar el asesinato de César, lo que evidencia el innegable acierto de su intervención.

Contamos además en este caso con una ayuda suplementaria para la apreciación del alumnado: la extraordinaria película de Mankiewicz en la que James Mason encarna a Bruto y Marlon Brando a Antonio, en una representación memorable que puede aprovecharse para el estudio y observación de la “actio” (los ademanes y movimientos del orador) y que proporciona una visión “real” de las implicaciones de la comunicación.

Reproducimos la intervención de Antonio:

ANTONY

Friends, Romans, countrymen, lend me your ears:

I come to bury Caesar, not to praise him.

The evil that men do lives after them:

The good is oft interred with their bones.  
So let it be with Caesar. The noble Brutus  
Hath told you Caesar was ambitious:  
If it were so, it was a grievous fault,  
And grievously hath Caesar answered it.  
Here, under leave of Brutus and the rest  
(For Brutus is an honourable man;  
So are they all, all honourable men)  
Come I to speak in Caesar's funeral.  
He was my friend, faithful and just to me;  
But Brutus says, he was ambitious,  
And Brutus is an honourable man.  
He hath brought many captives home to Rome,  
Whose ransoms did the general coffers fill.  
Did this in Caesar seem ambitious?  
When that the poor have cried, Caesar hath wept:  
Ambition should be made of sterner stuff.  
Yet Brutus says, he was ambitious,  
And Brutus is an honourable man.  
You all did see, that on the Lupercal,

I thrice presented him a kingly crown,  
Which he did thrice refuse. Was this ambition?  
Yet Brutus says, he was ambitious,  
And sure he is an honourable man.  
I speak not to disprove what Brutus spoke,  
But here I am to speak what I do know.  
You all did love him once, not without cause:  
What cause withholds you then to mourn for him?  
O judgement, thou art fled to brutish beasts  
And men have lost their reason. Bear with me.  
My heart is in the coffin there with Caesar,  
And I must pause till it come back to me.

1 PLEBEIAN

Methinks there is much reason in his sayings.

2 PLEBEIAN

If thou consider rightly of the matter,

Caesar has had great wrong.

3 PLEBEIAN

Has he, masters?

I fear there will a worse come in his place.

4 PLEBEIAN



Mark ye his words? He would not take the crown;

Therefore 'tis certain he was not ambitious.

1 PLEBEIAN

If it be found so, some will dear abide it.

2 PLEBEIAN

Poor soul, his eyes are red as fire with weeping.

3 PLEBEIAN

There's not a nobler man in Rome than Antony.

4 PLEBEIAN

Now mark him; he begins again to speak.

ANTONY

But yesterday the word of Caesar might

Have stood against the world. Now lies he there,

And none so poor to do him reverence.

O Masters! If I were disposed to stir

Your hearts and minds to mutiny and rage,

I should do Brutus wrong, and Cassius wrong,

Who (you all know) are honourable men.

I will not do them wrong. I rather choose

To wrong the dead, to wrong myself and you,

Than I will wrong such honourable men.

But here's a parchment, with the seal of Caesar.

I found it in his closet. 'Tis his will.

Let but the commons hear this testament –

Which, pardon me, I do not mean to read –

And they would go and kiss dead Caesar's wounds,

And dip their napkins in his sacred blood,

Yea, beg a hair of him for memory,

And, dying, mention it within their wills,

Bequeathing it as a rich legacy

Unto their issue.

4 PLEBEIAN

We'll hear the will. Read it, Mark Antony.

ALL

The will, the will. We will hear Caesar's will.

ANTONY

Have patience, gentle friends. I must not read it.

It is not meet you know how Caesar loved you.

You are not wood, you are not stones, but men:

And being men, hearing the will of Caesar,

It will inflame you, it will make you mad.

'Tis good you know not that you are his heirs,

For if you should, O what would come of it?

4 PLEBEIAN

Read the will, we'll hear it, Antony.

You shall read us the will, Caesar's will.

ANTONY

Will you be patient? Will you stay awhile?

I have o'ershot myself to tell you of it.

I fear I wrong the honourable men

Whose daggers have stabbed Caesar: I do fear it.

4 PLEBEIAN

They were traitors: honourable men?

ALL

The will, the testament.

2 PLEBEIAN

They were villains, murderers. The will, read the will.

ANTONY

You will compel me then to read the will?

Then make a ring about the corpse of Caesar,

And let me show you him that made the will.

Shall I descend? And will you give me leave?

ALL

Come down.

2 PLEBEIAN Descend.

*[Antony comes down from the pulpit.]*

3 PLEBEIAN You shall have leave.

4 PLEBEIAN A ring.

Stand round.

1 PLEBEIAN Stand from the hearse, stand from the body.

2 PLEBEIAN

Room for Antony, most noble Antony.

ANTONY

Nay, press not so upon me. Stand far off.

ALL

Stand back. Room, bear back.

ANTONY

If you have tears, prepare to shed them now.

You all do know this mantle. I remember

The first time ever Caesar put it on.

'Twas on a summer's evening in his tent,  
That day he overcame the Nervii.  
Look, in this place ran Cassius' dagger through:  
See what a rent the envious Caska made:  
Through this, the well-beloved Brutus stabbed,  
And as he plucked his cursed steel away,  
Mark how the blood of Caesar followed it,  
As rushing out of doors to be resolved  
If Brutus so unkindly knocked or no;  
For Brutus, as you know, was Caesar's angel.  
Judge, O you gods, how dearly Caesar loved him.  
This was the most unkindest cut of all:  
For when the noble Caesar saw him stab,  
Ingratitude, more strong than traitor's arms,  
Quite vanquished him: then burst his mighty heart;  
And in his mantle muffling up his face,  
Even at the base of Pompey's statue,  
Which all the while ran blood, great Caesar fell.  
O what a fall was there, my countrymen!  
Then I, and you, and all of us fell down,

Whilst bloody treason flourished over us.

O, now you weep, and I perceive you feel

The dint of pity: these are gracious drops.

Kind souls, what weep you when you but behold

Our Caesar's vesture wounded? Look you here,

Here is himself, marred as you see with traitors.

1 PLEBEIAN

O piteous spectacle!

2 PLEBEIAN                    O noble Caesar!

3 PLEBEIAN

O woeful day!

4 PLEBEIAN                    O traitors, villains!

1 PLEBEIAN

O most bloody sight!

2 PLEBEIAN                    We will be revenged!

ALL

Revenge! About! Seek! Burn! Fire! Kill! Slay!

Let not a traitor live!

ANTONY                        Stay, countrymen.

1 PLEBEIAN

Peace there, hear the noble Antony.

ALL

We'll hear him, we'll follow him, we'll die with him!

ANTONY

Good friends, sweet friends, let me not stir you up

To such a sudden flood of mutiny:

They that have done this deed are honourable.

What private griefs they have, alas, I know not,

That made them do it: they are wise and honourable

And will no doubt with reasons answer you.

I come not, friends, to steal away your hearts.

I am no orator, as Brutus is,

But, as you know me all, a plain blunt man

That love my friend, and that they know full well

That gave me public leave to speak of him.

For I have neither wit, nor words, nor worth,

Action, nor utterance, nor the power of speech

To stir men's blood. I only speak right on:

I tell you that which you yourselves do know,

Show you sweet Caesar's wounds, poor poor dumb

mouths,

And bid them speak for me. But were I Brutus,

And Brutus Antony, there were an Antony

Would ruffle up your spirits and put a tongue

In every wound of Caesar that should move

The stones of Rome to rise and mutiny.

ALL

We'll mutiny.

1 PLEBEIAN        We'll burn the house of Brutus.

3 PLEBEIAN

Away then, come, seek the conspirators.

ANTONY

Yet hear me, countrymen, yet hear me speak.

ALL

Peace ho, hear Antony, most noble Antony.

ANTONY

Why, friends, you go to do you know not what.

Wherein hath Caesar thus deserved your loves?

Alas, you know not. I must tell you then.

You have forgot the will I told you of.



ALL

Most true. The will, let's stay and hear the will.

ANTONY

Here is the will, and under Caesar's seal.

To every Roman citizen he gives,

To every several man, seventy-five drachmas.

2 PLEBEIAN

Most noble Caesar, we'll revenge his death.

3 PLEBEIAN

O royal Caesar!

ANTONY                      Hear me with patience.

ALL                                      Peace ho.

ANTONY

Moreover, he hath left you all his walks,

His private arbours and new-planted orchards,

On this side Tiber. He hath left them you

And to your heirs for ever: common pleasures

To walk abroad and recreate yourselves.

Here was a Caesar. When comes such another?

(3.2) versos 74-243 (Shakespeare, 1998, pp. 257-267)

El discurso de Antonio de Shakespeare es uno de los ejemplos más extraordinarios que se puedan mostrar de este tipo de comunicación, la ocasión de la pronunciación era única, puesto que se decidía la evolución política del Imperio que dominaba el mundo, y el discurso en sí difícil, ya que la condición que se impone a Antonio es que no debe hablar mal de los que han consumado el magnicidio, además de que las habilidades del orador no son precisamente las de la tribuna, sino las armas. El dramaturgo expresa muy claramente que es el exceso de confianza de Bruto en sus dotes oratorias y seguramente a la vez la certeza de la incapacidad en este terreno de Antonio lo que le mueve a autorizar su panegírico; pero la maestría de Shakespeare pone de relieve las cimas a las que puede llegar la expresión en determinados momentos y en algunas manos.

Antonio empieza a hablar cuando ya Bruto ha persuadido al pueblo de que la muerte de César supone el bien de Roma, o sea el bien común. Comienza saludando y pidiendo atención, a la vez que señala el objeto de su intervención, que no es otro que hacer las honras fúnebres de César: “Come I to speak in Caesar’s funeral” (Shakespeare, 1998, p. 258), todo lo cual supone una muy académica introducción.

El principal acierto del dramaturgo en esta pieza discursiva será hacer el arma arrojada más poderosa precisamente de la dura imposición que se ha hecho al orador de que no debe hablar mal de los asesinos de su amigo; Antonio así lo hará, en efecto, añadiendo además su alabanza “The noble Brutus”, “For Brutus is an honourable man” (Shakespeare, 1998, p. 257) lo que va uniendo a sus propias apreciaciones sobre César. El orador va a contraponer a la calificación de ambicioso de César los hechos que demuestran todo lo contrario: los cautivos cuyos rescates engrosan el tesoro y el ofrecimiento por tres veces de una corona en un acto público, corona que César rechazó, y, con una hábil pregunta retórica plantea: “Was this ambition?” (Shakespeare, 1998, p. 258). Naturalmente los hechos contradicen las acusaciones de Bruto, que se revelan de ese modo como

falsas, pero, sobre todo, la exposición va tomando progresivamente fuerza por el bordón que Antonio repite cada vez que rechaza alguna de estas acusaciones que Bruto había vertido contra César hablando de su honradez, tal y como se había comprometido a hacer, pero que evidentemente supondrá la más acabada ironía que se pueda imaginar, por eso, cuando, al ir acabando su exposición, dice: “I fear I wrong the honourable men/Whose daggers have stabbed Caesar: I do fear it” (Shakespeare, 1998, pp. 260-261), los receptores lo interrumpen calificando adecuadamente a los conjurados de traidores y asesinos.

Toda esta parte inicial sirve para remover la compleja arquitectura argumental que había levantado Bruto; el amigo trata de hacer un panegírico de la víctima comenzando por anular las graves descalificaciones que se le han imputado a César y, cuando ha culminado esa labor, no puede por menos de hacer un reproche con una bella prosopopeya: “O judgement, thou art fled to brutish beasts/And men have lost their reason” (Shakespeare, 1998, p. 258), pero el reproche no está formulado contra el auditorio, cosa que lo enfrentaría inútilmente, sino que se hace de forma genérica aludiendo a los hombres; en su complicado avance en ningún momento olvida aludir a los receptores con amabilidad, con vocativos como “O Masters!” (p. 259) o más adelante “gentle friends” (p. 260), o “Good friends, sweet friends” (p. 264), utilizando con tino la “captatio benevolentiae”.

La exposición del grave suceso que los reúne allí, y que Bruto ha desistido de hacer la va a llevar a cabo Antonio, aunque partiendo de una preterición logradísima en que afirma no pretender incitar a la revolución cuando lo está llevando a cabo de forma deliberada (“If I were disposed to stir/Your hearts and minds to mutiny and rage” (p. 259)

Comienza mostrando el manto de César desgarrado y acabará poniéndoles delante el cadáver mismo excitando las pasiones del auditorio de forma progresiva, aludiendo a los golpes recibidos, la escena y la sangre derramada... y

conformando un ejemplo extraordinario de la utilización de las pruebas patéticas, tras haber mencionado el testamento de César favorable a los ciudadanos, que se constituye en una muy acertada prueba real, por lo que le queda únicamente presentar pruebas éticas, cosa que hace utilizando de forma magistral el tópico de la falsa modestia y así se presenta diciendo: “I am no orator, as Brutus is,/But, as you know me all, a plain blunt man/That love my friend, and that they know full well/That gave me public leave to speak of him./For I have neither wit, nor words, nor worth,/Action, nor utterance, nor the power of speech/To stir men’s blood. I only speak right on:/I tell you that which you yourselves do know,/Show you sweet Caesar’s wounds, poor poor dumb/mouths/And bid them speak for me.” (p. 264-265)

Así que las heridas (hechos, prueba real), convertidas en bocas, tendrán que manifestar con su silencio lo que Antonio se dice incapaz de expresar y concluye su modesta presentación con una nueva preterición en la que niega lo que se está llevando a cabo, atribuyéndoselo solo a alguien muy versado en el arte oratoria: “But were I Brutus,/And Brutus Antony, there were an Antony/ Would ruffle up your spirits and put a tongue/ In every wound of Caesar that should move/The stones of Rome to rise and mutiny” (p. 265), que es lo que acaba de hacer.

Tras este clímax hace un resumen leído del testamento de César en que lega al pueblo romano dinero y quintas para que queden como jardines públicos y, tras esto, la “peroratio” es de una extrema brevedad “Here was a Caesar: when comes such another?” (p. 266) con una pregunta retórica que implica de forma definitiva al auditorio.

En conjunto el discurso de Antonio es una de las piezas más emocionantes que se hayan escrito jamás, el acierto de sus recursos, que parecen fluir de la extrema sencillez, consiguen la más contundente expresividad, empieza hablando de su apreciación personal de César, de su lealtad, sinceridad, compasión,

desprendimiento... y lo va ejemplificando todo para que la visión negativa de Bruto quede desvirtuada y, consiguientemente, la apreciación (“The noble Brutus”) (p. 257) con que va aludiendo a él se revele incorrecta. Son los propios receptores los que sacarán esas conclusiones tras su hábil exposición. Esta sube de tono al hacer el relato de los hechos luctuosos consiguiendo emocionar al auditorio, con lo que va simultaneando exposición y defensa/ataque que, con sucesivas pretericiones, finge no estar llevando a cabo, cuando ha convertido su panegírico en una pieza que enardece impulsando al motín y a la venganza del asesinato: es un conjunto realmente sublime.



## **5.2. El monólogo**

La conveniencia de continuar el estudio de la tipología de la comunicación oral con el análisis del monólogo se debe a las mismas razones que nos hicieron abordar en primer lugar el discurso: el hecho de tener que analizar a un solo emisor, lo que simplifica notablemente la labor a la vez que prepara sólidas bases para sustentar las matizaciones posteriores sobre el diálogo.

El monólogo puede ser pronunciado o interno y, en ambos casos, su modo de emisión y recepción es el origen de sus muy especiales características. Lo tendríamos que definir como la comunicación en que emisor y receptor coinciden, lo que hace que no deba ser en principio una comunicación cuidada, ya que es de consumo interno, por lo que la coherencia no es precisa sino que se produce automáticamente, lo que supone que, accediendo desde fuera, difícilmente encontremos el significado de estas comunicaciones sin estar en antecedentes.

Es curioso que la literatura pueda reproducir con tan absoluta fidelidad los comportamientos de esta tipología comunicativa; sin duda los diferentes autores han utilizado métodos introspectivos a fin de que, a partir del autoanálisis, surja el proceso de forma fiel, o quizás reproduciendo también las características de monólogos pronunciados que hayan podido escuchar.

En concreto vamos a utilizar para el estudio un monólogo pronunciado de Celestina, el singular personaje de Fernando de Rojas, que no sólo ilustra el comportamiento de la comunicación, sino que incluso ayuda a encontrar sus características más definitorias; aludimos al que da comienzo al auto quinto, que, en su resumen preliminar, indica que Celestina “va por la calle hablando consigo misma entre dientes” y que reproducimos a continuación en versión original, para que los alumnos puedan comprobar con la lectura que la diferencia del estado de lengua es mínima y que no se necesitan versiones actualizadas.

El monólogo es como sigue:

CEL.—¡O rigurosos trances! ¡O cruda osadía! ¡O gran sufrimiento! ¡E qué tan cercana estuue de la muerte, si mi mucha astucia no rigera con el tiempo las velas de la petición! ¡O amenazas de donzella braua! ¡O ayrada donzella! ¡O diablo á quien yo conjuré! ¿Cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí? En cargo te soy. Assí amansaste la cruel hembra con tu poder é diste tan oportuno lugar á mi habla quanto quise, con la ausencia de su madre. ¡O vieja Celestina! ¿Vas alegre? Sábeta que la meytad está hecha, quando tienen buen principio las cosas. ¡O serpentino azeyte! ¡O blanco filado! ¡Cómo os aparejastes todos en mi fauor! ¡O! ¡yo rompiera todos mis atamientos hechos é por fazer ni creyera en yeruas ni piedras ni en palabras! Pues alégrate, vieja, que más sacarás deste pleyto, que de quinze virgos, que renouaras. ¡O malditas haldas, prolixas é largas, cómo me estoruays de llegar adonde han de reposar mis nuevas! ¡O buena fortuna, cómo ayudas á los osados, é á los tímidos eres contraria! Nunca huyendo huye la muerte al couarde. ¡O quantas erraran en lo que yo he acertado! ¿Qué fizieran en tan fuerte estrecho estas nuevas maestras de mi oficio, sino responder algo á Melibea, por donde se perdiera quanto yo con buen callar he ganado? Por esto dizen quien las sabe las tañe é que es mas cierto médico el experimentado que el letrado é la esperiencia é escarmiento haze los hombres arteros é la vieja, como yo, que alcen sus haldas al pasar del vado, como maestra. ¡Ay, cordón, cordón! Yo te faré traer por fuerça, si viuo, á la que no quiso darme su buena habla de grado”. (De Rojas, 1972, pp. 193-195).

### ***5.2.1. Las características del monólogo***

Este parlamento de Celestina se produce inmediatamente después del primer encuentro de la alcahueta con Melibea, encuentro que hubiese concluido muy mal para la tercera de no mediar su enorme prudencia. Si el monólogo se lee



sin esa apoyatura de lo que acaba de ocurrir, comprobaremos que resulta absolutamente crítico para el espectador o lector de la obra, que no sabría ver su sentido precisamente por lo especial de su formulación. Solo la lectura de los capítulos precedentes nos ayuda a interpretar adecuadamente lo que aquí encontramos, lo que evidencia el descuido de la comunicación, realizada para uso interno exclusivamente, sin concesiones a otros posibles receptores y también el acierto de la formulación de Fernando de Rojas.

La comunicación es casi en su totalidad un monólogo analítico, que vuelve a enjuiciar los acontecimientos anteriores, pues la vieja está valorando el indudable peligro por el que ha pasado por la arrogante recepción de su embajada de tercería por parte de Melibea, que la obliga a virar en redondo y asegurar que la palabra que pedía era, en realidad, una oración para aliviar el dolor de muelas de Calixto. Aunque no todo se reduce a esa vuelta al peligro que ha corrido, también hay alguna alusión a la realidad presente, cuando se queja de la longitud de la falda, que le dificulta el poder andar a la velocidad deseada (“¡O malditas haldas, prolixas é largas, cómo me estoruays de llegar adonde han de reposar mis nuevas!”). Y también al final hay un momento que encara el futuro, cuando alude al provecho que piensa sacar del cordón que Melibea le ha entregado, por lo que pasa a convertirse en un monólogo proyectivo momentáneamente. En definitiva, Fernando de Rojas realiza aquí una comunicación que es una reproducción fidelísima de estas formas expresivas (como podemos comprobar si la comparamos con nuestros propios monólogos) y que da muestra de su maestría para traducir el pensamiento humano y de la perfección de sus formas.

Pasamos a enumerar las características de la comunicación y a ejemplificar en el texto de Rojas las distintas observaciones.

#### *5.2.1.1. El fragmentarismo*

Es la característica expresiva que encontramos en primer lugar y quizás la que contribuye sobremanera a la incompreensión que un posible receptor ajeno tenga de esta comunicación.

Ya hablamos en el primer capítulo, al tratar del comportamiento de la lengua oral, de esta peculiaridad, explicándola por el desistimiento que se da en el hablante en el momento que percibe que su comunicación ha sido entendida aunque no se haya formulado completamente, pero, como es evidente, si nos hablamos a nosotros mismos estamos al tanto aún sin formular nada (¡y sin embargo lo hacemos!), por lo que podemos dejar las frases no solo inconclusas, sino a veces con un solo elemento expreso.

Así empieza Celestina diciendo: “¡O rigurosos trances! ¡O cruda osadía! ¡O gran sufrimiento!” sin precisar nada más; naturalmente, en otro tipo de comunicación que no fuera la monológica, tendrían que haberse completado las frases diciendo por ejemplo “¡oh rigurosos trances que he sufrido, o por los que he pasado!”, por lo que la expresión es de una abreviación sintáctica total, ya que, en un alarde de eliminación, no menciona la acción, ni siquiera el sujeto, sino tan solo el complemento. Igual en el resto, “¡O cruda osadía!” tendría que reformularse para ser entendida por terceros como “¡oh cruda osadía que he manifestado” y “¡O gran sufrimiento!” habría que precisarlo al menos añadiendo “padecido” para dar cuenta de la acción.

Nada de eso es necesario puesto que quien habla es a la vez el receptor del mensaje y le basta con lo expresado y la maestría del creador de la comunicación hace que aparezca tal y como en teoría se produce, sin miramientos hacia nada que no sea su reproducción exacta e insobornable.

El procedimiento no se reduce a los ejemplos mencionados, sino que se extiende a todo el monólogo. Celestina continúa hilvanando sus menciones

abreviadas: “¡O amenazas de donzella braua! ¡O ayrada donzella! ¡O diablo á quien yo conjuré!” y más adelante: “¡O serpentino azeite! ¡O blanco filado!”, en clara referencia al artículo que, como buhonera y para poder acceder a la casa, ha llevado para vender, después de haberlo pasado por sus conjuros de brujería.

Precisamente a esa actividad suya alude cuando dice: “¡O! ¡yo rompiera todos mis atamientos hechos é por fazer ni creyera en yeruas ni piedras ni en palabras!”, enunciado que debe ser completado añadiendo algo como “si no hubiera funcionado el embrujo”, porque, como conocemos, Celestina, en el acto tercero, hace un conjuro a Plutón, a quien asimila con el diablo y a quien se encomienda para que le ayude en la embajada que va a defender frente a Melibea, después de haber untado el hilado con aceite serpentino, por lo que el triunfo de su entrevista lo considera efecto de esa invocación y, de no haber sido así, afirma que dudaría de la eficacia de las prácticas de brujería.

Comprobamos, por tanto, que la insistencia en la expresión fragmentaria se reproduce a lo largo de toda la comunicación, siendo una de sus constantes más caracterizadoras.

#### *5.2.1.2. La reiteración*

Y también, igual que en la lengua oral en general, o incluso de forma agudizada, se produce la redundancia, la insistencia en una misma idea, lo que encontramos en nuestro monólogo desde el primer momento: “¡O rigurosos trances! ¡O cruda osadía! ¡O gran sofrimiento!” y más adelante: “¡O amenazas de donzella braua! ¡O ayrada donzella!” y, cuando empieza a celebrar el suceso de su embajada insiste: “¡O buena fortuna, cómo ayudas á los osados, é á los tímidos eres contraria! Nunca huyendo huye la muerte al couarde.” Y, ya al final: “¡Ay cordón, cordón!”, repitiendo palabras.

Con esa comunicación repetitiva se pasa a dar cauce bien a obsesiones o peligros, como vemos de forma evidente en el primer ejemplo que hemos mencionado, o, por el contrario, a soluciones como cuando reitera la idea de la valentía (que ha conseguido que la fortuna esté de su parte) y también a los deseos, cuando indica que el cordón que le ha entregado Melibea le servirá para conducir a la muchacha según sus planes.

En todos los ejemplos vemos, además, unos claros intentos de autoconvencimiento, que es lo que más frecuentemente queremos conseguir con la insistencia, maniática a veces, de nuestros monólogos internos o pronunciados.

#### *5.2.1.3. La incoherencia. El orden asociativo.*

El descuido evidente en los monólogos deriva, como ya hemos indicado, del hecho de que el receptor coincide con el emisor, por lo que la lógica de la comunicación se hace innecesaria; el orden que se observa no es por tanto lógico, sino asociativo, ya que se van evocando distintas realidades por alguna relación existente con algo que nos ha ocupado.

En el fragmento de *Celestina* lo podemos ver con claridad cuando la vieja menciona a la doncella brava y airada (Melibea) e, inmediatamente después, al diablo, a quien agradece su intervención, pues a eso atribuye el hecho de que se ausentara la madre para ver a una hermana, dejando el campo libre a la alcahueta.

Naturalmente, cuando estamos en antecedentes de lo ocurrido, vemos con claridad que Melibea para Celestina ha supuesto un enorme peligro, al que alude al comienzo, peligro incluso de muerte (como tenían en aquel tiempo los que ejercían la tercería por la perversión de costumbres que suponía) y, frente a ese peligro, el diablo supone para la hechicera la salvación, por lo que une ambas cosas sin aparente sentido, pero íntimamente relacionadas en el fondo; con lo que

la forma de estas comunicaciones resulta una mezclanza incomprensible para los ajenos, pero íntimamente unida y sólida para el emisor/receptor que lo emplea: junto al peligro, la salvación.

En esta parte de la comunicación evoca a la muchacha que acaba de dejar, pero inicia una conversación con el diablo, al que se dirige y a quien agradece su supuesta intervención, de la que no duda en absoluto.

#### *5.2.1.4. Los autodiálogos*

Ya hemos encarecido la enorme perfección formal de este monólogo de Rojas, que reproduce fielmente los procedimientos habituales en este tipo de comunicaciones, las más abundantes en cualquier individuo y de vital importancia, entre otras cosas, por canalizar nuestro pensamiento; y por esa fidelidad que muestra de los procedimientos más habituales de producción, no podía dejar de emplear los autodiálogos, la interpelación a la que a veces nos libramos, sobre todo la que utiliza el pronombre tú, en lugar del yo de la primera persona, para dar paso a una cierta objetivación de los acontecimientos que tengamos que evaluar.

Así Celestina se interpela a sí misma y reproduce un diálogo que le hace adoptar la distancia justa de los acontecimientos que acaban de producirse y dice: “¡O vieja Celestina! ¿Vas alegre? Sábeta que la meytad está hecha, quando tienen buen principio las cosas.” Recupera el yo a continuación, pero prosigue poco después, utilizando incluso un vocativo en la apelación: “Pues alégrate, vieja, que más sacarás deste pleyto, que de quinze virgos, que renouaras.”

Celestina está hablándose todo el rato, pero emplea dos fórmulas distintas: la normal de la primera persona: “¡E qué tan cercana estuue de la muerte, si mi mucha astucia no rigera con el tiempo las velas de la petición!”, en la que se hace

graves consideraciones sobre lo que le ha ocurrido, pero, curiosamente, recurre también al tú, como correlato del yo, en los ejemplos que hemos citado. En estos momentos parece que se hubiera operado un desdoblamiento y que una parte de esa personalidad estuviera advirtiéndole a la otra para conseguir un muy especial autoconvencimiento, quedando la comunicación no como lo que te transmites a ti mismo sin más, sino dentro de una especie de alejamiento, como si alguien externo estuviera dando unas palmaditas de felicitación por el buen principio de la embajada y por la segura remuneración que tendrá; la distancia de la segunda persona parece generar una nueva perspectiva sobre todo lo que se está valorando, que proporciona una visión más acendrada y completa de la situación, un análisis interno exhaustivo que, además, se pretende desapasionado, contemplado desde fuera. Tendríamos que hablar así de una polifonía de la enunciación (Ducrot, 1986) que sin duda transmite una serie de matices importantes de desapasionamiento, persuasión o autoconvencimiento extraordinariamente efectivos.

#### *5.2.1.5 La vitalidad*

Prácticamente no hay frase en todo este monólogo en la que no encontremos signos de admiración o de interrogación, que tratan de reflejar en el escrito el especial ímpetu de la pronunciación o la anticadencia que se produce con la pregunta. Ducrot (1986) estudia en *El decir y lo dicho* cómo las interjecciones tienen una fuerza expresiva de la que carece la frase aseverativa, afirma que acogen una especie de refuerzo en un grito que parece escapársele a quien lo pronuncia; desde luego la vitalidad que transmiten es innegable.

En el monólogo que analizamos evidencian la enorme alteración de la alcahueta a la que se ha amenazado manifestando el deseo de que fuera quemada, que no es pequeña cosa. Al salir con bien de una situación tan tensa la vieja se

expresa lógicamente con el rosario de frases interjectivas que encontramos, frases que va alternando con interrogaciones al diablo y a sí misma, incluso introduciendo alguna pregunta retórica como: “¿Qué fizieran en tan fuerte estrecho estas nuevas maestras de mi oficio, sino responder algo á Melibea, por donde se perdiera quanto yo con buen callar he ganado?”

El conjunto transmite un impulso y vitalidad grandes, fiel reflejo del momento por el que está pasando la vieja, que se sosiega con esa pronunciación, rememorando lo crítico de la situación y, más adelante, felicitándose por su buena fortuna al haberla superado con éxito.

#### *5.2.1.6 Comunicación no conclusiva*

También podemos observar en nuestro ejemplo esta característica del monólogo, ya que Celestina continuará con su comunicación hasta que se encuentre con Sempronio, el criado de Calixto, con lo que queda naturalmente interrumpida, porque, de otra forma, el monólogo tiene un comportamiento parecido al de una bobina continua.

Finalmente, no encontramos aquí, sin embargo, la comunicación antitética que se recuerda siempre del que quizás es el más famoso monólogo literario, el que pronuncia Hamlet en el acto tercero de la tragedia que lleva su nombre: “Ser o no ser...”, antítesis que reproduce la estructura binaria del pensamiento y tan frecuente en nuestros monólogos internos, pero también es cierto que esto suele darse con más frecuencia en monólogos proyectivos, en los que nos planteamos la elección de algo, y, el que nos ocupa, como indicamos al principio, es fundamentalmente analítico.

El análisis de este fragmento de Celestina nos ha servido para evidenciar los rasgos más sobresalientes, desde el punto de vista lingüístico, de la que es

quizás la comunicación más importante que llevamos a cabo, por su amplitud y por servirnos para conducir nuestro pensamiento: el monólogo. La maestría de Fernando de Rojas y la fidelidad de reproducción de estos modos expresivos deben ser calificadas de insobornables (por la pureza con la que aparecen aun a riesgo de llevar a la incomprensión a los receptores de la obra) y de extraordinariamente acertadas, de ahí nuestra elección.

### **5.2.2. *Función emotiva, apelativa y poética del monólogo***

En el monólogo de Celestina todo va surgiendo de forma espontánea, automática, sin el cuidado que encontramos en los parlamentos de la vieja cuando se dirige a otros. El peligro por el que ha pasado hace que hilvane una serie de frases incompletas, con las que intenta tranquilizarse, y que expresan con claridad el enorme riesgo que ha corrido; tras esto evoca al diablo, a quien cree su salvador, y a quien agradece su intervención.

Es basándose en este monólogo como los especialistas en la obra aseguran que la vieja no ejerce la hechicería solo de cara a la galería, sino que realmente creía en el poder de sus conjuros y hechizos, porque en la transcripción de sus pensamientos así queda probado. Ella menciona el hilado que ha llevado para vender y untado de aceite serpentino atribuyéndole el mérito del éxito de su embajada, aunque también añade que, de no haber salido bien las cosas, hubiera dejado de creer en esos poderes del mal: “¡O! ¡yo rompiera todos mis atamientos hechos é por fazer ni creyera en yeruas ni piedras ni en palabras!” con lo que se evidencia que, si bien ejerce como hechicera y cree en ello sinceramente, es alguien tremendamente lógico y capaz de dar la espalda a todo ese mundo si comprobara que no funciona.

En esto se ve cómo Celestina es clara representante del despertar del Renacimiento, alguien lógico y utilitario ante todo, alguien razonable, porque, aun



creyendo que son las fuerzas del mal las que la han ayudado en esa difícil entrevista, no se le oculta que su comportamiento ha sido decisivo, y así se pone a repasar su actitud, fundamentalmente su valentía, que en el texto se califica como osadía, luego su prudencia y también su experiencia, que la han hecho conducir la situación de la forma más oportuna. Se compara además con otras posibles mediadoras, concluyendo que hubieran fracasado en lo que ella ha llevado a buen término.

Así pues estamos ante una hechicera que cree en la oportunidad de sus maleficios, pero también capaz de prescindir de ellos en el momento que no sirvan; alguien pragmático, puesto que reflexiona sobre el provecho que va a obtener por el éxito de su entrevista y, sobre todo, muy cerebral, analizando los aciertos de su actuación, su temple y su prudencia, que hace hijos de su dilatada experiencia.

Realmente el monólogo nos ofrece una semblanza muy oportuna del personaje. El atropello verbal inicial nos traslada el miedo de la vieja, que ha sufrido con impasibilidad en la entrevista, pero que se expresa una vez que sale de la casa y se queda sola, su vejez está también clara cuando reniega de las faldas que le pesan e impiden que llegue pronto a dar cuenta de sus triunfos y cobrar sus esfuerzos, su gran perspicacia e inteligencia para juzgarlo todo son también evidentes. Su expresión monológica crea por tanto un acabado retrato de su personalidad.

También podemos encontrar en parte la **función apelativa** en el monólogo, puesto que la alcahueta utiliza el tú hablándose a sí misma, emplea interrogaciones “¿vas alegre?” y vocativos e imperativos “alégrate, vieja”. Curiosamente, lo que se transmite en esos desdoblamientos con la utilización del pronombre tú son los plácemes del éxito obtenido, animándose al recordar lo oportuno que es un buen principio en cualquier asunto y anticipando el provecho que obtendrá sin duda por su intervención.

En cuanto a la **función poética**, ha quedado prácticamente tratada en el análisis previo, las frecuentes reiteraciones se hacen a veces utilizando el poliptoton: “Nunca huyendo huye la muerte al couarde” y, con frecuencia, se recurre a la antítesis para aclarar con rapidez: osados/tímidos o errar/acertar, antítesis que también dan cuenta de la oposición binaria básica en nuestro pensamiento al que traducen, consiguientemente, con gran naturalidad.

El monólogo de Celestina supone pues un ejemplo acabado de la mayor parte de las formas que utilizamos en nuestros monólogos internos y, a través de él, en muy corto tiempo, los alumnos pueden estudiar y comprobar estos usos con suma facilidad.

### **5.2.3. Un monólogo de la literatura inglesa**

Después de haber realizado un análisis didáctico pormenorizado del monólogo de Celestina, proponemos también uno en lengua inglesa que los alumnos podrán estudiar, sin gran complicación, tras la realización del primer ensayo.

Hemos escogido un breve fragmento de *Ulysses* de James Joyce, en que se emplea bastante lo que Henry James llamaba corriente de conciencia y el mismo Joyce palabra interior y que luego se ha denominado habitualmente monólogo interior. Se trata pues de una comunicación, en este caso no pronunciada (no como la que hemos examinado de Celestina, que quizás es el primer ejemplo literario de este tipo de proceso comunicativo).

El joven Stephen Dedalus (protagonista de los primeros capítulos de la obra de Joyce) ha salido del colegio en el que trabaja y va caminando por la playa hacia *The Pigeonhouse* (la Pichonera) y el nombre del lugar lo lleva a hacer un chiste en francés sobre el Espíritu Santo y, en seguida, a evocar la obra “La vie de Jésus”, lo que le hace recordar una conversación a ese propósito (en francés en el original) y rememorar su época de París. El párrafo en cuestión es como sigue:

My Latin quarter hat. God, we simply must dress the character. I want puce gloves. You were a student, weren't you? Of what in the other devil's name? Paysayenn. P. C. N., you know: *physiques, chimiques et naturelles*. Aha. Eating your groatsworth of *mou en civet*, fleshpots of Egypt, elbowed by belching cabmen. Just say in the most natural tone: when I was in Paris, *boul' Mich'*, I used to. Yes, used to carry punched tickets to prove an alibi if they arrested you for murder somewhere. Justice. On the night of the seventeenth of February 1904 the prisoner was seen by two witnesses. Other fellow did it: other me. Hat, tie, overcoat, nose. *Lui, c'est moi*. You seem to have enjoyed yourself.

Proudly walking. Whom were you trying to walk like? Forget: a dispossessed.

(Joyce, 1969, p. 47)

Es, como en el caso de *Celestina*, un monólogo analítico sobre hechos ya ocurridos en el que lo más evidente, como en la parte previa que acabamos de sintetizar, es el orden asociativo (*Pigeonhouse* – Espíritu Santo (pigeon) – vida de Jesús – circunstancias y situación que se dan en torno a ese libro).

#### *5.2.3.1. El orden asociativo*

En el texto acotado se evoca el tiempo pasado en París, en el barrio latino, del que menciona el emblemático bulevar Saint Michel.

Empieza pensando en su indumentaria en esa época y ese lugar concretos, de eso pasa a mencionar sus estudios, sus comidas, costumbres, vuelve a la indumentaria y hace, finalmente, una valoración global, tras de lo cual habla de la peculiaridad de sus movimientos, asociando unas cosas a otras en razón de una cierta contigüidad, espacial o temporal.

#### *5.2.3.2. El uso de la segunda persona con valor de primera*

En el comienzo de nuestro fragmento se utiliza la primera persona: “My Latin quarter hat”, pero inmediatamente pasa a la segunda: “You were a student, weren’t you?”, “you know”, “Eating your groatsworth of *mou en civet*”, “Just say in the most natural tone”, o “You seem to have enjoyed yourself”.

En las pocas frases que hemos incluido del segundo párrafo, la utilización de las dos personas verbales conforma un acabado diálogo interno: “Whom were you trying to walk like? Forget: a dispossessed” con lo que se evidencia el desdoblamiento ficticio del yo para lograr un cierto distanciamiento de las circunstancias evocadas y una relativa objetividad en ese conglomerado de cosas; el monólogo adquiere forma de diálogo cuando surge esa escisión de la personalidad que se interpela a sí misma y luego se contesta, adoptando las dos personas verbales alternativas, procedimiento idéntico al que ya hemos comentado en el texto de Fernando de Rojas.

#### *5.2.3.3. Dificultad interpretativa*

Si se suma la vacilación temática que surge al reproducir el normal orden asociativo de nuestros pensamientos (que desde fuera se puede ver como un conjunto acumulativo y desordenado) al hecho de mezclar caprichosamente las dos principales personas verbales, el conjunto, que refleja fielmente los sistemas de monólogo interior, puede resultar incomprensible una vez expuesto para ser valorado por terceros que, como en esta ocasión, necesitarán revestirse de paciencia para suplir la falta de facilidades que supone “penetrar” en el flujo de conciencia de otro reproducido con fidelidad, de forma insobornable.

El lector tendrá que identificar las dos personas verbales como referidas al mismo sujeto que va caminando por la playa y hablándose a sí mismo: “You were a student...”, o interpelándose y contestando “Whom were you trying to walk like? Forget: a dispossessed”

Esa dificultad inicial de lectura exige un mayor cuidado en el acercamiento a esa reproducción exacta de un monólogo interno.

#### *5.2.3.4. El fragmentarismo*

Y, sin duda, el fragmentarismo, que ya comentábamos en el capítulo anterior, el no completar las frases, ya que la coincidencia de emisor y receptor en la misma persona lo hace innecesario en esta comunicación concreta, también contribuye a la falta de claridad del texto para el lector. Por ejemplo: “My Latin quarter hat.”, sin añadir o precisar más, aunque, por la frase siguiente, se puede deducir que era una especie de exigencia para ofrecer un determinado aspecto, pero la aportación se queda en un sintagma sin más. O, más adelante, la enumeración: “Hat, tie, overcoat, nose.” sin incluir ninguna precisión que indique por qué se une un rasgo físico a la mención de esas determinadas prendas indumentarias, si se trata de una adecuación o inadecuación de algún tipo.

Igual que ocurre en la frase “when I was in Paris, *boul’ Mich’*, I used to.” concluyendo así, abruptamente, sin terminar la frase, aunque luego retomará el mismo verbo añadiendo más información cuando menciona “Justice” sin más, pasando seguidamente a evocar un hipotético interrogatorio.

Así pues vemos que, con frecuencia, solo se ofrece un trozo de lo que el personaje tiene en mente, un trozo tan pequeño que parece una partícula, con lo cual el lector debe conjeturar sobre lo que tan parcamente se transmite, porque, en teoría, simplemente se reproducen los pensamientos de alguien, no se pretende comunicar más allá del propio emisor/receptor.

#### *5.2.3.5. La vitalidad*

Se manifiesta en las interrogaciones y también en las interjecciones y expresiones interjectivas como “God”, “Aha”, que curiosamente podrían ahorrarse en un modo expresivo que vemos con tanta tendencia a eliminar contenidos, pero es evidente que los contenidos son aquí prescindibles, por ya conocidos por el

receptor, pero eso no indica economía expresiva cuando se quiere dar rienda suelta a cualquier emoción, como se puede comprobar en nuestro fragmento.

#### *5.2.3.6. La redundancia*

Vemos la repetición ocasional de términos: “I used to. Yes, used to...”, o la insistencia por recordar alguna idea u objeto, como el sombrero que parece que lo caracterizaba en esa época, pero lo realmente curioso es la repetición que parece aunar la oralidad y su hipotética escritura, por ejemplo cuando descubrimos algo como lo siguiente: “Paysayenn. P.C.N., you know: *physiques, chimiques et naturelles*”, donde se aúna la pronunciación de unas siglas (oralidad), luego las siglas mismas y posteriormente su equivalencia, que aparece en francés, como un paréntesis aclaratorio de un escrito.

O las reiteraciones: “Other fellow did it: other me” y luego en francés “Lui, c’est moi”, siendo muy curiosa la insistencia en la idea de alteridad que subrayan estas repeticiones, que, como ya indicábamos en el capítulo precedente, suelen reflejar las obsesiones y lo recurrente del pensamiento.

#### *5.2.3.7. El diálogo y la narración*

Hemos mencionado el uso del pronombre personal tú, referido al mismo sujeto pensante y que generaba un diálogo dentro del monólogo, un diálogo realmente muy prolongado; comienza con “You were a student”, a lo que sigue la pregunta “Of what (..)?” y, de nuevo, la contestación en segunda persona “you know: *physiques, chimiques et naturelles*” con lo que se orquesta una dinámica virtual entre una conciencia aparentemente escindida entre el yo y el tú, lo que ilustraría de forma definitiva las locuciones reiteradas que destacábamos en el

apartado anterior “other me”, o la muy reveladora en francés “Lui, c’est moi”, tras de la cual está la pregunta y respuesta que destacábamos al principio: “Whom were you trying to walk like? Forget: a dispossessed”.

Los diálogos entre el yo y el tú referidos a idéntica personalidad prueban la alteridad que revela la frase “Lui, c’est moi”, en un juego de reflejos realmente sugestivo.

Pero no sólo aparece esta dramatización interna, también se da una curiosa tendencia a “escribir” el pensamiento, a darle una posible forma narrada, muy evidente cuando encontramos lo siguiente:

“Just say in the most natural tone: when I was in Paris, *boul’ Mich’*, I used to.” donde parece que uno de los yo escindidos da consejos al otro sobre la mejor forma para poner por escrito sus experiencias parisinas, resaltando la naturalidad y poniendo luego, en la supuesta redacción, la forma abreviada de referirse a esa conocidísima calle de París. El punto “.” tras “I used to.” pone además de manifiesto su carácter de borrador, de sugerencia.

Otro ejemplo (y en un fragmento tan reducido) sería el de la frase “On the night of the seventeenth of February 1904 the prisoner was seen by two witnesses” que parece un atestado policial o judicial, con lo cual se da entrada a elementos que quedan perfectamente expresados al aludir quizá, no a situaciones vividas, sino ideadas o imaginadas y que intentan encontrar una formulación adecuada quizás en otro momento y en una futura narración que se va gestando en el pensamiento del joven mientras camina.



#### *5.2.3.8. La funcionalidad comunicativa*

El emisor del monólogo insiste al principio y al final en una idea cercana a la teatralización o a la representación, porque habla de “dress the character”, o sea, que su indumentaria, en ese momento que evoca, respondía al personaje encarnado: el de estudiante; igual que al final parece que indica que sus movimientos al caminar intentaban también reproducir un supuesto papel. Parece una evocación del calderoniano *El gran teatro del mundo*, en que la vida se contempla como una función teatral. Ese tipo de reflexión nos lleva ante alguien reconcentrado y meditativo a todas luces.

Incluye el fragmento aquí y allá algunas expresiones en francés, las referidas a los estudios realizados, a la abreviatura con la que se conoce entre los habituales el célebre bulevar parisino, su comida más frecuente “mou en civet” (despojos, los pulmones del animal encebollados) y también una pequeña frase: “Lui, c’est moi”. Antes y después del fragmento que nos ocupa, también menudean otras frases y párrafos enteros en francés, que indican la mayor comodidad del pensamiento, que no traduce determinadas cosas, sino que las reproduce en la lengua en la que se ha aludido siempre a ellas normalmente para mayor comodidad.

Curiosamente el otro plato al que se refiere son “fleshpots of Egypt”, que sin duda es una alusión al libro del Éxodo, en que se relata el descontento de los judíos atravesando el desierto tras abandonar Egipto y el recuerdo de la abundante comida de que disfrutaban allí, o sea que el monologuista es alguien versado en las escrituras, o al menos en algunos libros o partes.

Este políglota, culto y reflexivo es también observador: precisa, por ejemplo, el comportamiento de los compañeros de comidas “belching cabmen” y, desde luego, es también alguien muy creativo y fabulador, elucubrando la manera de presentar o redactar una evocación: “Just say in the most natural tone: when I

was in Paris, *boul' Mich'*, I used to.”, o inventando un auto policial en que aparece toda una hipotética escena de una acusación, avalada incluso por testigos.

Además de todas estas notas a propósito del estudio de la función emotiva, también la función apelativa, como en el ejemplo anterior de Fernando de Rojas, está presente a pesar de tratarse de una comunicación de consumo interno, sobre todo por la utilización del pronombre de segunda persona para dar paso a un autodiálogo, y también en las preguntas que el paseante se hace a sí mismo.

Los alumnos podrán comprobar con todo ello la enorme riqueza de un fragmento tan breve y eso a pesar de que solo lo hemos abordado desde la perspectiva de la comunicación, lo que los puede incentivar para leer más largamente, o, al menos, moverlos a respetar la adecuación del escrito en la reproducción de esa modalidad expresiva. Creemos también interesante el estudio analítico de los procesos de monólogo interior por lo muy aclaradores que son para la oportuna valoración del empleo de la lengua en los procesos mentales (Vygotski, 1993).

### **5.3. El diálogo**

Abordamos el diálogo como último estadio de la lengua oral, contando con la ayuda previa del estudio de las comunicaciones realizadas por un emisor único. Esta, por el contrario, es una comunicación en que intervienen varios emisores alternando ese papel con el de receptor. Esa multiplicidad de emisión/recepción hace bastante más complejo el estudio de esta comunicación y dificulta su análisis.

#### **5.3.1. Características y estructura**

Es por tanto el diálogo una comunicación constituida por la unión de sucesivos fragmentos (**comunicación fragmentaria**), mucho más inestable por consiguiente que las que ya hemos considerado; para que se dé como tal se debe siempre considerar lo expresado por el emisor precedente, bien para asumirlo o para rechazarlo, porque de otra forma la comunicación no sería más que la confluencia de dos monólogos al quedar sin la cohesión preceptiva, pero, a pesar de su fragmentarismo y de la variada procedencia de los sucesivos aportes, la comunicación se considera como algo unitario.

La **alternancia** en los diálogos es por lo tanto su carácter más sobresaliente. (Boves, 1992) El modo en que un hablante hace uso de la palabra o considera que es su turno de intervención supone un auténtico abanico de posibilidades. Nos orientamos, por ejemplo, por el tono del que nos ha precedido: si acaba con cadencia indica que ha concluido y podemos intervenir, igual que si es una anticadencia tendremos que contestar a su pregunta. Pero, ante todo, al ser una **comunicación directa**, contamos con elementos como la distancia, la gestualidad y toda la enorme carga de lo paralingüístico (la comunicación no verbal a la que aludíamos en el primer capítulo, estudiada por Guiraud (1971) y

Davis (2013) entre otros autores), que se convierte en indicador de la oportunidad/inoportunidad de iniciar una intervención o de concluirla.

Los fragmentos de los distintos intervinientes se unen de diferentes formas. La estructura genérica de un diálogo pasa por iniciarlo y concluirlo con cortesías que introducen o cierran y que los hablantes deben interpretar. Generalmente empiezan con saludos en los que se suele deslizar alguna *captatio benevolentiae* para suavizar y predisponer favorablemente al o a los copartícipes; la despedida indica el final de la comunicación y puede incluir alguna valoración del tipo “me ha alegrado verte” o la promesa o el deseo de un encuentro posterior “hasta la vista”, “hasta pronto”, etc.

En cuanto al cuerpo del diálogo, las formas de encadenamiento normales suelen ser de pregunta/respuesta o de pregunta/pregunta, del tipo “-¿Vas a venir a la fiesta?” “-¿Tú qué crees?”; o bien orden/ejecución, o enunciación/aceptación, etc. Se pueden ver a este respecto las pautas que enuncia Van Dijk (Van Dijk, 1989, p. 266), así como sus reflexiones a propósito de los turnos de palabra y todo lo que se refiere a la conducción de la conversación (Van Dijk, 1989, p. 271). Resulta también interesante y se puede recomendar a los alumnos por su sencillez el apartado sobre la conversación que incluye Óscar Loureda Lamas (2009, p. 73) en su estudio sobre la tipología textual, sobre todo para la reflexión sobre iniciativas y acciones reactivas del diálogo.

Optamos por analizar todos estos aspectos en un diálogo concreto para valorar, a partir de él, estos y otros usos y que resulten claros para el alumnado.

### **5.3.2. Reproducción del diálogo seleccionado**

Hay dos cosas que hemos tenido en cuenta preferentemente para la elección de nuestro diálogo: en primer lugar que no fuese de muchos

intervinientes, porque la complejidad del estudio aumenta con ello, y también que tuviese un tono ligeramente humorístico, con el fin de que los alumnos disfruten mientras se lleva a cabo el análisis, para que su interés sea mayor y consiguientemente mejoren los rendimientos.

Hemos escogido un fragmento teatral, en concreto del primer acto de la comedia de Miguel Mihura *A media luz los tres*, que realizan dos amigos, Sebastián y Alfredo, en el piso de este último. El fragmento es como sigue:

SEBASTIÁN.—Bueno, pero dime una cosa: ¿por qué hablas tan mal de las mujeres, si dedicas tu vida a ellas?

ALFREDO.—Porque justamente por eso las conozco. Si dedicase mi vida, como tú, a la pesca submarina, las mujeres, comparadas con las merluzas, me parecerían inteligentísimas...

SEBASTIÁN. (*Sin comprender.*) —¿Por qué?

ALFREDO. (*Indignado.*) —¡No me pongas nervioso, Sebastián! ¡Todo lo tienes que preguntar!

SEBASTIÁN.— Yo no te he preguntado nada.

ALFREDO.—Bueno, como quieras...

SEBASTIÁN.—Pues bueno, como quieras. (*Vuelve a ponerse a leer, pero de pronto dice.*) Pero debes saber que en la pesca de profundidad no se pescan merluzas, para que te enteres...

ALFREDO.—Por mí, puedes pescar lo que te dé la gana. Y además ahogarte...

(*Y otra vez SEBASTIÁN vuelve a la revista, para dejarla en seguida y preguntar.*)

SEBASTIÁN.—Y esa que te ha llamado, ¿quién es?

ALFREDO.—No lo sé, pero esperaba su llamada.

SEBASTIÁN. (*Otra vez sin comprender.*)—¿No sabes quién es, pero esperabas su llamada? ¡Ah!

ALFREDO.—Debo confesarte que si me he puesto a hacer limpieza general en la cocina, ha sido para provocar —¿entiendes?—, para provocar que una mujer inoportuna, como todas, me llame por teléfono, e incluso me diga que quiere venir a verme esta tarde. Esta tarde, precisamente, para cogerme sin nada preparado, como hacen siempre esas idiotas...

SEBASTIÁN. (*Sin comprender.*)—¡Ah!

ALFREDO.—Porque como son tan inteligentes, da la casualidad que cuando se tiene todo preparado y a punto, con pastas y mantequilla, es entonces cuando no llaman nunca...

SEBASTIÁN. (*Igual.*)—¡Ah!

ALFREDO.—Y mira cómo, efectivamente, ha llamado.

SEBASTIÁN.—¿Pero quién?

ALFREDO.—Pues no sé. Una. Una amiga cualquiera. Una mujer inoportuna...

SEBASTIÁN.—Pues la que ha llamado me parece que ya no vuelve a llamar más...

ALFREDO.—Te equivocas. No tardará ni dos minutos. Si ha llamado una vez volverá de nuevo a llamar, porque ya hacen de esto una cuestión de amor propio. Y además, si tarda la llamada, me meteré en la ducha, y una vez dentro de la ducha ya no hay teléfono que resista. Empezará a sonar inmediatamente como un condenado. (*Y en este momento suena el teléfono.*) ¿Ves qué sensible? Sólo oír la palabra ducha ya se ha excitado como un león...

*(Y sigue limpiando los cubiertos)*

SEBASTIÁN.—¡Pero si no te pones pronto, volverá a colgar!

ALFREDO.—Quiero medir por sus llamadas el interés que siente por mí. *(Después de esperar cinco o seis llamadas.)* Sí, le intereso bastante. *(Va a sentarse en el sofá y descuelga el auricular.)* Vamos a ver quién es esta pesada... *(Y se pone al teléfono.)* ¡Hola! *(Muy sorprendido.)* ¿Cómo? ¿Mariví? ¡Pero Mariví! ¡Qué alegría me das, Mariví! No es posible que hayas llamado antes... Te habrás equivocado de número seguramente... ¡Pero si estoy aquí leyendo toda la tarde! Sí, junto al teléfono... Claro que estoy solo. Y además acordándome mucho de ti... Sí... De verdad, te lo aseguro... *(Se ríe, abriendo mucho la boca, con sonrisa muy forzada.)* ¡Ja, ja, ja!... No, no tengo por qué engañarte. ¿Y qué es de tu vida? ¿Qué haces? ¡Cuéntame! ¡Ah!... Sí... Claro... *(Tapa con una mano el auricular y se dirige a SEBASTIÁN.)* Ahora, mientras me explica lo que hace, que será largo y estúpido, te diré que es una chica que está sensacional y que se llama Mariví... Pinta cuadros cubistas, fuma y bebe como un marinero, baila como una negra, flirtea hasta caer agotada, y su virtud es muy discutida, aunque no haya ninguna prueba contra ella. Al mismo tiempo lee versos franceses, se emociona ante una noche de luna en Toledo, y llora con Beethoven...

SEBASTIÁN.—¿Con el músico?

ALFREDO.—No, con tu padre. *(Al aparato otra vez.)* Claro... Sí... No me digas... ¡Ja, ja, ja!

SEBASTIÁN.—¿Quieres explicarme por qué te ríes de esa manera tan tonta cuando hablas con ella?

ALFREDO.—*(A SEBASTIÁN, volviendo a tapar el auricular.)*—El día que me la presentaron me reí sin ganas, y me dijo que lo que más le gustaba de mí era esta risa tan espontánea y tan natural... Entonces ya no tengo más remedio que reírme de esta manera.

SEBASTIÁN.—Bueno, pero escucha lo que dice...

ALFREDO.—Voy a ver... (*Vuelve a escuchar por el auricular.*) ¡Ah! ¿Y qué tal estaba aquello? ¿Sí? ¿Animado? ¡Ah! Sí, cuéntame. (*Otra vez a SEBASTIÁN.*) Esta, ayer por la noche..., fue a bailar en una “boite” con unos cretinos... (*Deja el auricular sobre el sofá y se levanta.*) Como se acostarían tarde, me da tiempo de dejar todo esto en la cocina... (*Y con el paño y los cubiertos va hacia la puerta de la derecha, por donde desaparece. SEBASTIÁN sigue leyendo la revista. En seguida vuelve ALFREDO, sin delantal, sin cubiertos y sin paño. Habla mientras se dirige al sofá.*) Te aseguro que es una mujer que me gusta mucho, y creo que no me será demasiado difícil... Todo depende de que venga aquí o no...

SEBASTIÁN.—¿Se lo has propuesto ya?

ALFREDO.—Naturalmente. Estas cosas hay que proponerlas a los diez minutos. Si pasa más tiempo, te toman por un buen amigo, y lo único que consigues de ellas es que te pidan una novela prestada y te cuenten que estuvieron enamoradas de un señor que se llamaba Rodríguez... Yo he salido con ella tres veces, y las tres veces la he propuesto que subiera a tomar una copa... La última estuvimos abajo en mi coche, insistí, dudó, y no terminó de decidirse... Pero la llamada de hoy es muy significativa. (*Coge el auricular.*) Voy a ver cómo va esto... (*Escucha un momento, habla con MARIVÍ.*) ¡Ah! ¡Pues no sabes lo que me alegro de que lo pases tan bien!... ¿Cómo? ¿Qué? ¿Qué me acabas de decir que te aburres?... No puedo creerlo... Una muchacha como tú no puede aburrirse nunca... ¿Qué haces ahora? ¿En tu casa? ¿Y por qué no vienes un rato a la mía? Yo también estoy aburrido aquí solo... Anda, ven a tomar una copa... Sí, claro... Si está muy cerca... Vamos, no seas tonta... Ático derecha, sí... ¿Dentro de diez minutos? Sí... Te espero... Hasta ahora, Mariví. (*Y cuelga el auricular. A SEBASTIÁN, triunfador.*) ¡Picó!

SEBASTIÁN. (*Admirado.*)—¿Qué tío! ¿Es mona?

ALFREDO. (*Levantándose.*)—Un encanto. Fina, elegante, bien vestida... Ahora tienes que ayudarme a ir preparando las cosas, para cuando venga...

SEBASTIÁN.—¿Qué cosas? Si todo está bien...



ALFREDO.—Justo; por eso hay que ponerlas mal... A mí, personalmente, me encanta el orden, pero a las mujeres lo que les gusta es el desorden... Les defrauda, además, que un hombre solo y soltero no tenga latas de conserva por el suelo y ropa sucia por encima de las butacas.

SEBASTIÁN. (*Levantándose.*)—¿Qué tengo que hacer entonces? ¿Buscar latas de conserva vacías?

(*ALFREDO habla mientras entra por la puerta de la alcoba, de donde sale en seguida con una camisa, que se empieza a poner.*)

ALFREDO.—Esa revista que tienes en la mano, tirla sobre la alfombra... Coge cinco o seis libros de la estantería y déjalos en el suelo en algún rincón... Es a estas cosas a lo que ellas le llaman bohemia... ¡Bohemia y alegría! (SEBASTIÁN, *extrañado, va haciendo lo que le mandan.*) Ahora coge una botella del bar y colócala sobre esa mesa...

SEBASTIÁN.—¿Para qué quieres la botella, si tú no bebes nunca?

ALFREDO.—Si yo bebiese una sola copa, perdería la cabeza, y esto no es nada conveniente; es ella la que tiene que beber.

SEBASTIÁN.—¿Y qué botella pongo?

ALFREDO.—La más cursi. La del Pipermint, por ejemplo. Es un licor que las entusiasma. (SEBASTIÁN *coloca la botella en la mesa que hay detrás del sofá.*) El cenicero que hay lleno de colillas sobre la mesa, colócalo encima del sofá. Y aquél almohadón déjalo arrugado. Son pequeños detalles para engañarlas, porque ellas odian a los hombres ordenados. Son los que después, si se casan, les piden serias explicaciones sobre cuarenta céntimos que faltan en la cuenta de la cocinera.

SEBASTIÁN.—¿Echo las cortinas de la terraza?

ALFREDO.—No, déjalas así... Pero tuerce un poco la pantalla de esa lámpara que tienes al lado.

SEBASTIÁN. (*Torciéndola.*) –¿Así?

ALFREDO. (*Que ya ha terminado de ponerse la camisa.*)—Así. Ella después se creerá un ser superior cuando vuelva a ponerla derecha como estaba...

SEBASTIÁN.—Bueno, Alfredo... Yo creo que debo irme... Ha dicho que vendrá dentro de diez minutos, y no tengo ningún interés en encontrármela.

ALFREDO.—Diez minutos, en su dialecto de papúes, significa media hora larga... El timbre de esa puerta no sonará hasta que yo, aburrido, con todo preparado, empiece a pensar que no va a venir y me vaya otra vez a arreglar la cocina... Y entonces, precisamente, llamará a la puerta, justo cuando yo tenga las manos manchadas de Sidol.

SEBASTIÁN.—¡Te admiro Alfredo! ¡Cómo conoces a las mujeres!”

(Mihura, 1967, pp. 98-103)

### ***5.3.3. Análisis de su estructura***

Tenemos que destacar que en el texto en cuestión encontramos una estructura en abismo, puesto que aparece un segundo diálogo dentro del primero, siendo éste por teléfono, por lo cual no tenemos más que a uno de los dialogantes y debemos reconstruir, a partir de sus intervenciones y explicaciones, lo dicho por el otro, situación por otra parte bastante frecuente en la vida diaria.

No encontramos saludos iniciales porque los dos amigos llevan rato juntos, el visitante leyendo una revista y el propietario del piso realizando faenas de la casa; además, nosotros hemos extraído un fragmento de esa conversación que tampoco incluye despedidas. Sí que tenemos esa enmarcación del diálogo, sin embargo, en la conversación telefónica, donde Alfredo comienza con “Hola” y

luego utiliza varios vocativos con el nombre de su interlocutora y concluye con un “Hasta ahora, Mariví”, incluyendo de nuevo el vocativo.

La forma más frecuente de unir las sucesivas intervenciones es la de pregunta/respuesta, como ocurre en los dos primeros aportes de nuestro fragmento, pero también se da la utilización de redundancias, o sea de la repetición por parte del emisor de todo o gran parte del enunciado anterior, como en:

ALFREDO.–Bueno, como quieras

SEBASTIÁN.–Pues bueno, como quieras

O bien:

ALFREDO.–No lo sé, pero esperaba su llamada

SEBASTIÁN. (*Otra vez sin comprender.*)¿No sabes quién es pero esperabas su llamada? ¡Ah!

Lo único que cambia en estas dos últimas intervenciones es el tono, el primero enunciativo y el segundo interrogativo que expresa la duda del receptor. Estos usos pueden indicar varias cosas, desde la apatía del receptor que se limita prácticamente a calcar lo dicho con anterioridad, o, por el contrario, puede ser la prueba de la atención con que se siguen las intervenciones precedentes, lo que permite reproducirlas fielmente, o también simplemente puede actuar como el mejor nexo posible con la intervención previa, que luego quizás se va a perfilar o continuar.

En un ejemplo como:

SEBASTIÁN. (...)–¿Así?

ALFREDO. (...)—Así

vemos que se aúnan los procedimientos de pregunta/respuesta y redundancia para conseguir la unión de los fragmentos sucesivos.

También encontramos como forma de encadenamiento la expresión de una hipótesis y, en este caso concreto, su rechazo (Boves, 1992):

SEBASTIÁN.—Pues la que ha llamado me parece que ya no vuelve a llamar más...

ALFREDO.—Te equivocas. No tardará ni dos minutos.

Y, con frecuencia también aparece la concatenación orden/acción, como:

SEBASTIÁN.— Bueno, pero escucha lo que dice...

ALFREDO.— Voy a ver...

Esta fórmula se da también en las sucesivas instrucciones que Alfredo va dando a su amigo y se supone que el otro va ejecutando en:

ALFREDO.— Esa revista que tienes en la mano, tirla sobre la alfombra...Coge cinco o seis libros de la estantería y déjalos en el suelo en algún rincón...Es a estas cosas a lo que ellas le llaman bohemia...¡Bohemia y alegría! (SEBASTIÁN, *extrañado, va haciendo lo que le mandan.*) Ahora coge una botella del bar y colócala sobre esa mesa...

Comprobamos así que, incluso en un breve fragmento, las formas de unión de las sucesivas intervenciones resultan muy variadas, realmente obtener un

listado completo de esas fórmulas sería una tarea prácticamente imposible de llevar a cabo, porque además el diálogo es una comunicación improvisada y libre, por lo que, en cualquier momento, se pueden producir interrupciones en el parlamento de alguien con los más diversos propósitos; en nuestro fragmento, por ejemplo, Sebastián interrumpe a Alfredo para pedir una aclaración:

ALFREDO.–Al mismo tiempo lee versos franceses, se emociona ante una noche de luna en Toledo, y llora con Beethoven...

SEBASTIÁN.– ¿Con el músico?

ALFREDO.– No, con tu padre

En realidad la interrupción del amigo resulta bastante innecesaria, lo que provoca sin duda el exabrupto de Alfredo y su curiosa contestación, ya que niega, cuando debiera haber afirmado (la lógica no es una ley imperante en el diálogo) y continúa con un absurdo que evidencia su enfado ante la simpleza de la pregunta.

En el diálogo por teléfono solo contamos con la mitad de la comunicación, la intervención de uno solo de los hablantes que pregunta casi todo el rato y, finalmente, hace una propuesta (Boves, 1992) que, según todos los indicios, es aceptada por su interlocutora.

Las formas de unión que presenta el fragmento elegido son pues muy variadas y la estructura del diálogo, como vemos, algo muy difícil de etiquetar en abstracto, ya que la libertad de actuación de los hablantes, sus necesidades de expresión, sus motivaciones, estados de ánimo, etc. dejan ahí su impronta y el curso de la comunicación será sin duda imprevisible por todo ello, teniendo por lo tanto que considerar como base sólida de la comunicación la fragmentación y la

alternancia, las dos grandes líneas caracterizadoras de esta comunicación que indicábamos al principio. Hemos dicho al comienzo que en el fragmento escogido hay una estructura en abismo al aparecer un diálogo dentro de otro; Alfredo atiende al teléfono y comenzará una conversación con Mariví, a la vez que sigue hablando con Sebastián o completa sus tareas caseras (dejando naturalmente el teléfono –que es un fijo– y desde luego la atención debida a su interlocutora). Al dirigirse a Sebastián (mientras Mariví le está hablando a él en vano), hace una especie de presentación de la muchacha a su amigo, dando paso a dos descripciones, breves, como suelen serlo las que se hacen oralmente, no es que simultanee los dos diálogos, sino que deja el segundo para dedicarse al primero.

Las descripciones son dos retratos, ya que en ellos indica tanto valoraciones físicas como de comportamiento. En el primero menciona el nombre, habla de su físico, su actividad, adicciones, aficiones, cultura, sensibilidad...

...te diré que es una chica que está sensacional y que se llama Mariví...Pinta cuadros cubistas, fuma y bebe como un marinero, baila como una negra, flirtea hasta caer agotada, y su virtud es muy discutida, aunque no haya ninguna prueba contra ella. Al mismo tiempo lee versos franceses, se emociona ante una noche de luna en Toledo, y llora con Beethoven...

La segunda descripción, más breve, hace valoraciones tanto físicas y de atuendo como psicológicas: “Un encanto. Fina, elegante, bien vestida...”

Además de estos paréntesis descriptivos añade el relato de su encuentro con la muchacha y sus tentativas de seducción, con lo que este diálogo se convierte en un curioso marco de otras formas comunicativas como la narración y la descripción y de otro diálogo, podríamos decir que amputado: una estructura bastante compleja a pesar de su aparente sencillez.

#### **5.3.4. Ritmo y entonación**

Podemos decir que el ritmo de los dos diálogos que se dan cita en este fragmento es normal, las intervenciones se suceden con bastante agilidad, sin el laconismo que supondría una intensificación notable de la velocidad de producción y sin llegar tampoco la información facilitada a convertirse en algo próximo al discurso. Cuando las intervenciones de Alfredo se prolongan aparentemente, en realidad está hablando con sus dos interlocutores sucesivamente, o sea que no se produce lentitud alguna en sus parlamentos.

Por lo que se refiere al tono, Sebastián realiza bastantes preguntas, porque Alfredo actúa como un maestro del arte de seducir y el amigo intenta penetrarlo; todo es “¿por qué?”, “¿quién es?”, “¿pero quién?”, “¿es mona?”, “¿qué cosas?”, etc. y también a veces expresa la incredulidad a partir de esas interrogaciones: “¿No sabes quién es, pero esperabas su llamada?”

Las preguntas de Alfredo se concentran sobre todo en su conversación telefónica con Mariví: “¿Mariví?”, “¿Y qué es de tu vida? ¿Qué haces?”, “¿Y qué tal estaba aquello? ¿Sí? ¿Animado?”. La primera indica la sorpresa, que se suele manifestar de ese modo en los intercambios telefónicos, igual que el “¿Sí?” de la última frase en realidad no expresa duda, sino que más bien se trata de evidenciar la presencia del receptor y su interés, al no contar la comunicación con la ayuda inestimable de la presencia física y la gestualidad consiguiente.

También está bastante presente el tono exclamativo expresando, como el interrogativo, distintos matices, desde el enfado de “¡No me pongas nervioso, Sebastián! ¡Todo lo tienes que preguntar!”, la sorpresa en “¡Pero Mariví! ¡Qué alegría me das, Mariví!”, o el triunfo cuando logra que la chica acepte ir a su casa “¡Picó!”, y también la admiración de Sebastián “¡Qué tío!”, o su celebración al final “¡Te admiro Alfredo! ¡Cómo conoces a las mujeres!”. Naturalmente, con todo ello el énfasis aumenta casi en la misma medida en que se eleva el tono.

### **5.3.5. El estudio funcional del diálogo**

#### *5.3.5.1. Función referencial*

La comedia *A media luz los tres* de Miguel Mihura trata de un pretendido Don Juan y, en el fragmento que hemos escogido, ese Don Juan está en su ático hablando con un amigo de las mujeres en general y luego de Mariví en particular. Sebastián, el amigo, pregunta o más bien se admira de la mala opinión que tiene Alfredo de las mujeres, cosa que choca frontalmente con el interés y el tiempo que les dedica.

Las intervenciones de Alfredo van expresando su crítica antifeminista con aseveraciones sobre la inoportunidad o idiotez de las mujeres, o utilizando la ironía al mencionar su inteligencia; en ese momento llega la llamada telefónica de Mariví y el “Don Juan” la convence de que vaya a su piso. El fragmento acaba con la “preparación” del piso como si fuera a ser marco de una representación y el reconocimiento de Sebastián de la maestría que en materia de mujeres tiene su amigo.

Es un diálogo que continúa en la época moderna la antigua tradición de la literatura misógina.

#### *5.3.5.2. Función emotiva*

En nuestro fragmento tenemos dos hablantes: Alfredo y Sebastián. Quien más interviene es sin duda el primero, ya que no solo habla con Sebastián en su casa, sino también con Mariví al teléfono, mientras, al tiempo, da cuenta a su amigo de quién es la chica. Es una especie de informador, que quiere ejercer de donjuán (aunque al final quedará tan solo en parodia del famoso conquistador). Su amigo pregunta para que lo ponga al tanto de las conclusiones extraídas de sus



experiencias con las mujeres, así es que quedan caracterizados en el diálogo como maestro y discípulo respectivamente.

#### *5.3.5.2.1. Análisis del habla de Alfredo*

A pesar de lo que acabamos de adelantar sobre la cantidad de comunicación de este hablante en el diálogo, sus intervenciones no se prolongan de forma excesiva, o, cuando lo van a hacer son interrumpidas por las preguntas de su amigo:

ALFREDO.—... y llora con Beethoven...

SEBASTIÁN.—¿Con el músico?

Por lo que se refiere a la calidad de su información podríamos empezar hablando de su coherencia, porque insiste siempre en su opinión negativa de las mujeres, que va desgranando a propósito de todo: su inoportunidad, cursilería, estupidez, impuntualidad, etc., por lo que efectivamente resulta bastante paradójico, tal y como le plantea su amigo al principio de nuestro fragmento, su interés por ellas y sus esfuerzos por conseguir una cita con Mariví en su casa, con lo que tendríamos que concluir también en una cierta inconsecuencia en la actuación de este hablante.

Resulta en ese sentido sorprendente la desatención que tiene con Mariví al dejar de escucharla para explicarle a su amigo de quien se trata, o incluso marcharse a colocar cosas mientras ella habla. Se aprovecha de que el teléfono facilita la conversación oral, pero sin presencialidad. Esta actitud es contradictoria con el interés que afirma tener por la chica y quizás, más que síntoma de

desprecio, supone la prueba de la enorme seguridad que el hablante manifiesta controlando tiempos y su confianza en la palabrería de las mujeres.

Es dentro del paradigma del personaje cómico que presenta Alfredo como tenemos que interpretar la falta de lógica de este hablante cuando defiende la relación existente entre el hecho de que él haga limpieza en su casa, o se duche, y que en ese momento lo llamen, achacándolo a la inoportunidad de las mujeres, porque, fuera de esa casuística cómica concreta, habría que concluir en su sinrazón y su locura.

Pero, lo que más caracteriza a Alfredo como hablante es su enorme seguridad en sus opiniones. Parece que, tras múltiples observaciones, sus conclusiones son muy sólidas y las presenta como verdades de dogma, como algo incuestionable, conoce los gustos y sabe cuáles van a ser las reacciones de las mujeres y lo plantea todo con una absoluta certeza, sin dejar resquicio alguno a otras visiones o valoraciones.

También tenemos que señalar en su parlamento la incorrección sintáctica que aparece en una de sus intervenciones y que hace que lo podamos hacer oriundo quizás de la zona de Madrid y sus alrededores. Nos referimos a la utilización del laísmo en la frase: "...y las tres veces la he propuesto que subiera a tomar una copa...". El pronombre "la" se debe utilizar para el complemento directo y, en esta frase, hay toda una oración: "...que subiera a tomar una copa..." que desempeña esa función, luego la chica debe ser aludida con el pronombre "le", que es la forma del complemento indirecto. El uso del laísmo, frecuente en algunas zonas geográficas, sin duda da prioridad a pretendidas cuestiones de género, cuando estos pronombres son, en realidad, el último resto de casos existente en español y para el complemento indirecto solo existe la forma "le", tanto para femenino como para masculino.

Por último también podemos notar la subida de tono (manifiesta por las admiraciones y el contenido de la frase) que indica su enfado (al principio de nuestro fragmento), que también se manifiesta a veces respondiendo con exabruptos, como, tras la pregunta prescindible de Sebastián sobre Beethoven, cuando contesta: “No, con tu padre” indicando su mal humor y el rechazo contundente a la inútil pregunta del amigo.

Así pues estamos ante un hablante coherente por lo que se refiere a la temática tratada –la misoginia– pero también contradictorio e ilógico, que se manifiesta con notable seguridad y contundencia y, ocasionalmente, dando rienda suelta a su mal humor. Por su utilización incorrecta del pronombre de tercera persona lo podríamos hacer oriundo de zonas como Madrid o Valladolid, donde esos usos son frecuentes.

#### *5.3.5.2.2. Sebastián como hablante*

Hay que señalar que Sebastián está leyendo todo el tiempo mientras mantiene la conversación, lo que supone que tiene un interés compartido entre ambas funciones. Sus intervenciones son breves y, en la mayoría de los casos, son preguntas dirigidas a su amigo, quien parece tener en el tema que están tratando – las mujeres– un gran acopio de información válida y contrastada. Sus preguntas a veces son inoportunas, quizás por la falta de concentración en la conversación al compatibilizarla con la lectura, no es ese el caso de la primera intervención de nuestro fragmento, que supone una crítica abierta a la inconsecuencia que muestra Alfredo (“¿por qué hablas tan mal de las mujeres, si dedicas tu vida a ellas?”), por lo que la hemos elegido para iniciar, enmarcar y centrar la conversación objeto de estudio.

Las intervenciones de Sebastián oscilan entre las preguntas y las interjecciones “¡Ah!” que emite sin entender lo que le están diciendo.

Podríamos decir que es un hablante insistente, porque vuelve una y otra vez a sus preguntas:

SEBASTIÁN.—Y esa que te ha llamado, ¿quién es?

SEBASTIÁN.—¿Pero quién?

A la vez que manifiesta una ligera desidia o desinterés cuando utiliza sus interjecciones mínimamente participativas.

Su distracción queda probada por preguntar qué mujer había llamado cuando no se ha llegado a descolgar el teléfono a tiempo, lo que lo hace no parecer muy atento a la conversación, limitándose con frecuencia a los monosílabos que transmiten únicamente su presencia como receptor. En esa línea hay que interpretar también su pregunta “¿Con el músico?” cuando se había mencionado a Beethoven.

Es un receptor fundamentalmente y sus intervenciones como emisor parecen evidenciar alternativamente curiosidad, desgana y desatención.

#### *5.3.5.3. Función fática*

La utiliza Alfredo cuando está exponiendo a su amigo la relación que él establece entre su actividad personal y la pretendida inoportunidad femenina (que la interrumpiría ineludiblemente) como si se tratara de una ley probada. Introduce entonces un “¿entiendes?” absolutamente necesario para reforzar su razonamiento peregrino y asegurarse la atención de su receptor, al tiempo que subraya su singular mensaje.

#### *5.3.5.4. Función apelativa*

Desde este punto de vista no encontramos gran despliegue de técnicas en nuestro diálogo, pero las que aparecen son utilizadas con enorme frecuencia.

Alfredo emplea el vocativo para dirigirse a sus dos interlocutores, Sebastián y Mariví. En su conversación telefónica con esta última está todo el rato preguntando, interesándose aparentemente por su interlocutora. También Sebastián dirige muchas preguntas a Alfredo sobre las cosas más variadas. Pero quizás el uso más destacado desde la perspectiva de lo apelativo en este diálogo es el del imperativo: “dime”, “cuéntame”, “escucha”... que, cuando empiezan a preparar la escena para la recepción de la muchacha se incrementa de manera notable: “tírala”, “coge”, “colócalo”, “déjalas” que se repiten varias veces y que estructuran toda esta parte del diálogo con uniones de orden/acción de los sucesivos aportes.

#### *5.3.5.5. Función estética*

No es nuestro diálogo una comunicación en la que las formas tengan un papel protagonista, pero hay que señalar que su temática misógina se presenta de una forma humorística a través del absurdo (pretender, por ejemplo, que el hecho de interrumpir las tareas del hogar de alguien es prueba de la inoportunidad femenina).

Además de este tono jocoso general se utilizan algunos recursos retóricos como la personificación del teléfono: “¿Ves qué sensible? Sólo oír la palabra ducha ya se ha excitado...”, que vuelven a incidir o evidencian el absurdo al que antes aludíamos, porque el teléfono no funcionará en ningún caso por impulso propio. Refiriéndose también al teléfono, Alfredo hace una comparación: “como un león”, que de nuevo hace que el objeto cobre vida y una pretendida fiereza.

También encontramos la utilización, en más de una ocasión, de una metonimia de uso frecuente: “tomar una copa”, mencionando el continente en lugar del contenido, figuración muy útil para no tener que especificar –por las causas que convengan en cada momento– el tipo de líquido que se va a tomar: desconocimiento, desinterés en la precisión, conveniencia de la expresión genérica, etc.

El fragmento en cuestión resulta de una gran sencillez en este sentido, lo que lo hace más representativo de la comunicación dialogística en general, en principio nada complicada por tratarse de algo improvisado y sin elaboración alguna, y especialmente apropiado para nuestro intento de mostrar los engranajes y el comportamiento natural de esta forma tan utilizada de comunicación lingüística.

### **5.3.6. Un diálogo en inglés**

Hemos escogido para este segundo análisis de un diálogo un ejemplo extraído del Acto I de *Lady Windermere's fan* de Oscar Wilde, a fin de continuar con una comunicación humorística y que, en alguna medida, suponga un contrapeso temático de la anterior, pues si en el fragmento de Miguel Mihura se hacía una crítica de las mujeres, en este se habla mal de los hombres, afirmando que todos son malos y que no mejoran nunca. Además, los alumnos pueden seguir el diálogo en la versión cinematográfica que de esta obra hizo Otto Preminger en 1949, que, aunque con ligeras variantes de actualización y presentada como un *flash back*, reproduce los diálogos con bastante precisión.

En este segundo análisis se puede dar autonomía de trabajo al alumnado, indicándoles tan solo un posible índice de aproximación, ya que el estudio precedente los ha preparado para realizar un acercamiento de este tipo de forma oportuna. Hemos creído conveniente también aumentar el número de hablantes, aunque, en realidad, no superan nunca los tres simultáneamente; eso hace que el trabajo se complique ligeramente. También hemos optado porque aparezca un número mayor de variantes de formas de unión, lo que aumentará su visión del comportamiento de las formas dialogísticas.

El trabajo lo pueden realizar en grupos durante horas prácticas, con apoyo tutorial del profesor, y finalizar con un seminario para contrastar las distintas observaciones de los diferentes grupos y perfilar y matizar el estudio individual que hayan realizado. Tanto el análisis como las puestas en común harán avanzar oportunamente el aprendizaje de nuestros alumnos.

La parte de diálogo que hemos escogido se pronuncia en el salón de Lady Windermere, cuando Lord Darlington se está despidiendo ya y la propietaria se queda con la segunda visita que ha recibido: la de la duquesa de Berwick y su hija Lady Agatha.

Reproducimos el texto a continuación:

LADY WINDERMERE: Lord Darlington is trivial.

LORD DARLINGTON: Ah, don't say that, lady Windermere.

LADY WINDERMERE: Why do you *talk* so trivially about life, then?

LORD DARLINGTON: Because I think life is far too important a thing ever to talk seriously about it. [*Moves up C.*]

DUCHESS OF BERWICK: What does he mean? Do, as a concession to my poor wits, Lord Darlington, just explain to me what you really mean.

LORD DARLINGTON: [*coming down back of table*]: I think I had better not, Duchess. Nowadays to be intelligible is to be found out. Good-bye! [*Shakes hands with DUCHESS.*] And now – [*goes up stage*] – Lady Windermere, good-bye. I may come tonight, mayn't I? Do let me come.

LADY WINDERMERE [*standing up stage with LORD DARLINGTON*]: Yes, certainly. But you are not to say foolish, insincere things to people.

LORD DARLINGTON [*smiling*]: Ah! You are beginning to reform me. It is a dangerous thing to reform anyone, Lady Windermere. [*Bows, and exit C.*]

DUCHESS OF BERWICK [*who has risen, goes C.*]: What a charming, wicked creature! I like him so much. I'm quite delighted he's gone! How sweet you're looking! Where *do* you get your gowns? And now I must tell you how sorry I am for you, dear Margaret. [*Crosses to sofa and seats with LADY WINDERMERE.*] Agatha, darling!

LADY AGATHA: Yes, mamma. [*Rises.*]



DUCHESS OF BERWICK: Will you go and look over the photograph album that I see there?

LADY AGATHA: Yes, mamma. [*Goes to table up L.*]

DUCHESS OF BERWICK: Dear girl! She is so fond of photographs of Switzerland. Such a pure taste, I think. But I really am so sorry for you, Margaret.

LADY WINDERMERE [*smiling*]: Why, Duchess?

DUCHESS OF BERWICK: Oh, on account of that horrid woman. She dresses so well, too, which makes it much worse, sets such a dreadful example. Augustus – you know my disreputable brother – such a trial to us all – well, Augustus is completely infatuated about her. It is quite scandalous, for she is absolutely inadmissible into society. Many a woman has a past, but I am told that she has at least a dozen, and that they all fit.

LADY WINDERMERE: Whom you are talking about, Duchess?

DUCHESS OF BERWICK: About Mrs. Erlynne.

LADY WINDERMERE: Mrs. Erlynne? I never heard of her, Duchess. And what *has* she to do with me?

DUCHESS OF BERWICK: My poor child! Agatha darling!

LADY AGATHA: Yes, mamma.

DUCHESS OF BERWICK: Will you go out on the terrace and look at the sunset?

LADY AGATHA: Yes, mamma. [*Exit through window L.*]

DUCHESS OF BERWICK: Sweet girl! So devoted to sunsets! Shows such refinement of feeling, does it not? After all, there is nothing like Nature, is there?

LADY WINDERMERE: But what is it, Duchess? Why do you talk to me about this person?

DUCHESS OF BERWICK: Don't you really know? I assure you we're all so distressed about it. Only last night at dear Lady Jansen's everyone was saying how extraordinary it was that, of all men in London, Windermere should behave in such a way.

LADY WINDERMERE: My husband – what has *he* got to do with any woman of that kind?

DUCHESS OF BERWICK: Ah, what indeed, dear? That is the point. He goes to see her continually, and stops for hours at a time, and while he is there she is not at home to any one. Not that many ladies call on her, dear, but she has a great many disreputable men friends – my own brother particularly, as I told you – and that is what makes it so dreadful about Windermere. We looked upon *him* as being such a model husband, but I am afraid there is no doubt about it. My dear nieces – you know the Saville girls, don't you? – such nice domestic creatures – plain, dreadfully plain, but so good – well, they're always at the window doing fancy work, and making ugly things for the poor, which I think so useful of them in these dreadful socialistic days, and this terrible woman has taken a house in Curzon Street, right opposite them – such a respectable street, too! I don't know what we're coming to! And they tell me that Windermere goes there four and five times a week – they *see* him. They can't help it – and although they never talk scandal, they – well, of course – they remark on it to every one. And the worst of it all is that I have been told that this woman has got a great deal of money out of somebody, for it seems that she came to London six months ago without anything at all to speak of, and now she has this charming house in Myfair, drives her ponies in the Park every afternoon and all – well, all – since she has known poor dear Windermere.

LADY WINDERMERE: Oh, I can't believe it!

DUCHESS OF BERWICK: But it's quite true, my dear. The whole of London knows it. That is why I felt it was better to come and talk to you, and advise you to take Windermere away at once to Homborg or to Aix, where he'll have something to amuse him, and where you can watch him all day long. I assure you,

my dear, that on several occasions after I was first married, I had to pretend to be very ill, and was obliged to drink the most unpleasant mineral waters, merely to get Berwick out of town. He was so extremely susceptible. Though I am bound to say he never gave away any large sums of money to anybody. He is far too high-principled for that!

LADY WINDERMERE [*interrupting*]: Duchess, Duchess, it's impossible! [*Rising and crossing stage to C.*] We are only married two years. Our child is but six months old. [*Sits in chair R. of L. table*]

DUCHESS OF BERWICK: Ah, the dear pretty baby! How is the little darling? Is it a boy or a girl? I hope a girl – Ah, no, I remember it's a boy! I'm so sorry. Boys are so wicked. My boy is excessively immoral. You wouldn't believe at what hours he comes home. And he's only left Oxford a few months – I really don't know what they teach them there.

LADY WINDERMERE: Are *all* men bad?

DUCHESS OF BERWICK: Oh, all of them, my dear, all of them, without any exception. And they never grow any better. Men become old, but they never become good.

LADY WINDERMERE: Windermere and I married for love.

DUCHESS OF BERWICK: Yes, we begin like that. It was only Berwick's brutal and incessant threats of suicide that made me accept him at all, and before the year was out, he was running after all kinds of petticoats, every colour, every shape, every material. In fact, before the honeymoon was over, I caught him winking at my maid, a most pretty, respectable girl. I dismissed her at once without a character. – No, I remember I passed her on to my sister; poor dear Sir George is so short-sighted, I thought it wouldn't matter. But it did, though – it was most unfortunate. [*Rises.*] And now, my dear child, I must go, as we are dining out. And mind you don't take this little aberration of Windermere's too much to heart. Just take him abroad, and he'll come back to you all right.

LADY WINDERMERE: Come back to me? [C.]

DUCHESS OF BERWICK [L.C.]: Yes, dear, these wicked women get our husbands away from us, but they always come back, slightly damaged, of course. And don't make scenes, men hate them!

LADY WINDERMERE: It is very kind of you, Duchess, to come and tell me all this. But I can't believe that my husband is untrue to me.

DUCHESS OF BERWICK: Pretty child! I was like that once. Now I know that all men are monsters. [LADY WINDERMERE *rings bell.*] The only thing to do is to feed the wretches well. A good cook does wonders, and that I know you have. My dear Margaret, you are not going to cry?

LADY WINDERMERE: You needn't be afraid, Duchess, I never cry.

DUCHESS OF BERWICK: That's quite right, dear. Crying is the refuge of plain women, but the ruin of pretty ones. Agatha, darling!

LADY AGATHA [*entering L.*]: Yes, mamma. [*Stands back of table L.C.*]

DUCHESS OF BERWICK: Come and bid good-bye to Lady Windermere, and thank her for your charming visit. [*Coming down again.*] And by the way, I must thank you for sending a card to Mr. Hopper – he's that rich young Australian people are taking such notice of just at present. His father made a great fortune by selling some kind of food in circular tins – most palatable, I believe – I fancy it is the thing the servants always refuse to eat. But the son is quite interesting. I think he's attracted by dear Agatha's clever talk. Of course, we would be very sorry to lose her, but I think that a mother who doesn't part with a daughter every season has no real affection. We're coming tonight, dear. [PARKER *opens C. doors.*] And remember my advice, take the poor fellow out of town at once, it is the only thing to do. Good-bye, once more; come, Agatha.

(Wilde, 1995, pp. 19-23).

*5.3.6.1. El ritmo, la estructura y las formas de unión de las intervenciones*

Podemos decir que el ritmo de este diálogo es muy ágil, pues solo cuando la duquesa cuenta el chisme de la supuesta relación de Lord Windermere con Mrs Erlynne monopoliza el protagonismo de la comunicación, el resto de las intervenciones son breves y pertinentes para hacer avanzar el diálogo; además, como el personaje de la duquesa es muy cómico, incluso sus intervenciones más extensas aparecen revestidas con un cierto aire de levedad, aparte de que su amplitud está sobradamente justificada por ser la informadora.

El fragmento escogido, tal y como hemos podido constatar, acoge parte de las conversaciones que tienen lugar en el salón de Lady Windermere, adonde han acudido de visita sucesivamente Lord Darlington y la duquesa de Berwick con su hija. Lord Darlington está ya dispuesto a marcharse en el arranque de nuestro diálogo, por lo que contamos con sus despedidas en las primeras intervenciones; más protocolaria la que le hace a la duquesa, dándole la mano al despedirse de ella con un “good-bye”, con el que también se despide de Lady Windermere.

La parte acotada concluye cuando la duquesa de Berwick, tras relatarle a lady Windermere su sospecha de que su marido está manteniendo a una mujer y aconsejarle que se lo lleve de Londres una temporada, se despide también junto con su hija de forma sencilla: “Good-bye once more”, así que no tenemos los saludos iniciales del diálogo, pero sí los cierres sucesivos.

Respecto a las formas de unión entre los distintos aportes de los dialogantes debemos decir que son muy variadas; abundan, como es lógico, los enlaces de **pregunta/respuesta** como:

Lady Windermere.– “Why do you *talk* so trivially about life, then?”

Lord Darlington.– “Because I think life is far too important a thing ever to talk seriously about it”

Y también se utiliza la variante **pregunta/pregunta**:

Lady Windermere.– “... what has *he* got to do with any woman of that kind?”

Duchess of Berwick.– “Ah, what indeed, dear?”

O bien:

Lady Windermere.– “But what is it, Duchess? Why do you talk to me about this person?”

Duchess of Berwick.– “Don’t you really know?”

También se emplea la fórmula **petición/concesión**:

Lord Darlington.– “I may come tonight, mayn’t I? Do let me come”

Lady Windermere.– “Yes, certainly”

O la variante **orden/acción**, en todas las ocasiones en que la duquesa se dirige a su dócil hija:

Duchess of Berwick.– “Would you go and look over that photograph album that I see there?”

Lady Agatha.– “Yes, mamma”

O bien:

Duchess of Berwick.– “Will you go out on the terrace and look at the sunset?”

Lady Agatha.– “Yes, mamma. [*Exit through window L.*]”

(el hecho de que las órdenes se formulen con una pregunta no debe equivocarnos respecto a su valor, la suavidad solo es formularia y no recorta el mandato).

También se dan las formas de **afirmación/rechazo** o de **orden/rechazo**, por ejemplo:

Lady Windermere.—“Lord Darlington is trivial”

Lord Darlington.—“Ah, don’t say that, lady Windermere”

O bien:

Duchess of Berwick.—“Do, as a concession to my poor wits, Lord Darlington, just explain to me what you really mean.”

Lord Darlington.—“I think I had better not, Duchess”

Y, desde luego, aparecen las formas de recuperación de un enunciado anterior de otro dialogante, con lo que se consigue una especie de redundancia a dos voces:

Duchess of Berwick.—“About Mrs. Erlynne”

Lady Windermere.—“Mrs. Erlynne?”

O bien:

Duchess of Berwick.—“...and he’ll come back to you alright”

Lady Windermere.—“Come back to me?”

Son enunciados que insisten en los mismos términos y que crean una firme soldadura entre los parlamentos de los distintos intervinientes. Supone la acogida de lo expresado con anterioridad para que figure en nuestra contribución, lo que puede manifestar nuestra atención, consideración, etc.

#### *5.3.6.2. El estudio funcional del fragmento*

##### *5.3.6.2.1. La función referencial*

Como ya hemos indicado, nuestro diálogo dramático acoge dos visitas sucesivas que recibe, al comienzo de la obra, Lady Windermere en su casa, la de Lord Darlington y la de la duquesa de Berwick y su hija, Lady Agatha. Lord Darlington le ha sugerido ya a la dueña de la casa lo que la duquesa le dirá explícitamente cuando se queden a solas, que, según todas las evidencias, su marido está manteniendo a una mujer, de lo que se desprende, según opinión unánime, su relación íntima con ella. Ante esa situación la duquesa le aconseja, con una notable actitud práctica, que saque a Lord Windermere de Londres para acabar con ese asunto. Así pues se trata del relato de un chisme y la sugerencia de una posible solución. El tema básico es la maldad y ligereza de los hombres, tratado como algo intrascendente, con una enorme superficialidad, como si fuera algo trivial, lo que hace que el conjunto aparezca teñido con unos tintes humorísticos evidentes.

##### *5.3.6.2.2. La función emotiva*

De los cuatro hablantes que tenemos que considerar, la joven **Agatha**, hija de la duquesa de Berwick, prácticamente no interviene, se limita a contestar a su madre cuando es interpelada por ella: “Yes, mamma”, y a asentir, en dos



ocasiones, a las instrucciones que se le dan con sendos “Yes, mamma”. Lo que más repite es por tanto el vocativo “mamma” y su aceptación reiterada de las sugerencias maternas, por lo que su habla justifica totalmente la valoración que de ella hace su madre: “Sweet girl”. De esta hablante solo hay que comentar su parquedad en palabras, y la sumisión que transmiten las pocas que pronuncia.

**Lord Darlington** se despide rápidamente, pero sus pocas intervenciones nos ponen ante una mente independiente y una personalidad singular. Lady Windermere empieza asegurando que es alguien que habla con ligereza, lo que él muy educadamente rechaza, o, cuando la duquesa le pide una aclaración, también rehusará darla asegurando que “...to be intelligible is to be found out”, lo que parece estar de acuerdo con los principios de Gracián sobre que la oscuridad da prestigio, ya que los inteligentes la apreciarán y los limitados la admirarán.

Sus negativas manifiestan al hombre muy seguro de sí mismo, nada proclive a las actitudes complacientes hacia los demás y con opiniones originales, tanto que llegan hasta la paradoja, cuando Lady Windermere le reprocha hablar de la vida con ligereza y él constata que:

“...life is far too important a thing ever to talk seriously about it”, manifestando algo contradictorio que, en principio, puede parecer un absurdo, a no ser que se oiga como algo tamizado por la ironía.

Lord Darlington se manifiesta como un hablante cortés y educado, inteligente, seguro de sí mismo e independiente (poco dado a asumir o acatar la opinión de los demás) y ligeramente irónico, empleando paradojas y opiniones singulares.

Por lo que respecta a **Lady Windermere**, sus intervenciones tampoco son muy numerosas. Ante las confidencias de la duquesa ella hará toda una batería de preguntas (cinco en total) en las que va pidiendo progresivamente que se explique y luego matice el suceso. Cuando el relato concluye, su primera reacción es la de

un rechazo reiterado que expresa entre admiraciones, marcando con el tono el estupor.

Curiosamente, eleva el caso concreto de la posible infidelidad de su marido a cosa general cuando pregunta a la duquesa: “Are *all* men bad?”. Lo cierto es que la duquesa está contándole comportamientos aparentemente similares de su propio marido, pero, hacer de eso un principio general, parece que evidencia la necesidad de que ese caso se convierta en algo común, un poco lo del dicho español “mal de muchos...”

La contención de esta hablante es absoluta. Tras el conocimiento de hechos que supuestamente acusan a su marido, las pocas frases que dice, muy breves, se limitan a rechazar el asunto, sin las manifestaciones de estupefacción o dolor lógicas en semejantes circunstancias, aunque ese sea su estado de ánimo real, como manifiesta en el soliloquio que mantiene al quedarse sola y con los reproches que le dirige a su marido cuando llega (expresiones estas ya fuera del fragmento que hemos acotado). Así que podemos hablar en su caso aquí de una expresión contenida y educada, ya que incluso dará las gracias a la duquesa por ponerla en antecedentes de esos hechos.

En cuanto a la **duquesa de Berwick**, es sin duda la hablante más significativa de este fragmento dialogado, tanto por la cantidad y extensión de sus intervenciones como por su peculiaridad. Tiene una personalidad muy acusada. En primer lugar es una gran habladora, una charlatana incorregible y, dada la índole de los sucesos que narra, tendríamos que calificarla de chismosa, su facilidad y debilidad para hablar corren parejas. En su relato va engarzando muchas descripciones de las personas que va mencionando: Mrs. Erlynne, sus sobrinas, el australiano con quien quiere que se relacione su hija... Son descripciones muy peculiares, por ejemplo, la de Mrs. Erlynne: empieza con una definición descalificadora, para resaltar luego, en absoluta contradicción, su físico y elegancia en el vestir y concluir con alusiones a su trayectoria social. Es, en

conjunto, un acertadísimo retrato. O, cuando se refiere a sus sobrinas: “My dear nieces – you know the Saville girls, don’t you? – such nice domestic creatures – plain, dreadfully plain, but so good–” que luego acaba con una contradicción más que notable cuando añade: “...and although they never talk scandal, they –well, of course – they remark on it to every one”.

Naturalmente esta parte final corrobora la actitud de las sobrinas cotillas, todo el día en el balcón, atentas a todo ir y venir y a propalar esas informaciones.

Con sus digresiones la duquesa va presentando de forma vívida tanto a una de las protagonistas de la historia, Mrs. Erlynne, como a quienes están propalando el rumor; todo ello es necesario para la información pertinente de los oyentes (en la ficción y también los receptores de la obra), ya que se califica el físico, elegancia y comportamiento de uno de los personajes fundamentales de la historia, a la vez que se prueba la veracidad del testimonio de las vecinas observadoras, con las que la informadora está emparentada. También hace la duquesa una etopeya de su hija, que la acompaña en su visita: “Dear girl!” y más adelante “Sweet girl!” y de su hijo, al que alude por asociación cuando menciona al hijo pequeño de los Windermere: “Boys are so wicked. My boy is excessively immoral. You wouldn’t believe at what hours he comes home”

Aparte de la palabrería, la duquesa, como hablante, se presenta con indudable modestia, cuando pregunta a Lord Darlington qué ha querido decir y añade: “Do, as a concession to my poor wits, Lord Darlington, just explain to me...”, en una adaptación simpática del tópico de la falsa modestia, se muestra además como mujer superficial y práctica. Aconseja a su amiga cómo acabar con la supuesta relación de su marido y califica suavemente su posible comportamiento como “little aberration”. También es sentenciosa, cuando sugiere a lady Windermere no llorar: “Crying is the refuge of plain women, but the ruin of pretty ones”.

Así pues la hablante se configura como chismosa, habladora (con sus continuas digresiones descriptivas), práctica y sentenciosa, a la vez que superficial y simpática. Su uso del tópico de la falsa modestia también pone de relieve su cortesanía y habilidad social. Está también muy pendiente de sus sucesivos receptores (cosa visible en el uso de vocativos en su parlamento) y atenta a que determinados mensajes lleguen y se acojan oportunamente, haciendo uso de la función fática.

#### *5.3.6.2.3. La función fática*

Aparece en el habla de la duquesa precisamente cuando se refiere a su hija, cosa que le interesa destacar especialmente ante su interlocutora, verificando que esa información concreta le está llegando, por lo que emplea un “does it not?” que intenta comprobar que el canal está abierto, por ejemplo cuando dice:

“Sweet girl! So devoted to sunsets! Shows such refinement of feeling, does it not?”

No resulta completamente irrelevante el destacar, como hemos indicado más arriba, que la hablante utilice la función fática precisamente cuando está tratando de las virtudes de su hija, reforzando de esa manera la comunicación.

#### *5.3.6.2.4. La función apelativa*

La función apelativa aparece en el uso de vocativos, imperativos, preguntas y “captatio benevolentiae” fundamentalmente. Los **vocativos** realmente son variados, ya que mencionan tanto los nombres (“Lady Agatha”, “Lady Windermere” o “Lord Darlington”), a veces unidos a la “captatio” (“dear Margaret”), como aluden a los títulos (Duchess), o acogen la mención del

parentesco (mamma). Los “my poor child”, “pretty child” con que la duquesa se dirige a Lady Windermere suponen una “captatio benevolentiae”, un acercamiento con el que quizás la duquesa quiere atemperar la noticia que está dándole a la protagonista.

Las **preguntas** que menudean al comienzo tienen, naturalmente, enorme fuerza apelativa, y también las que le dirige la duquesa a su hija, que en realidad son órdenes: “Will you go and look over the photograph album that I see there?” o “Will you go out on the terrace and look at the sunset?”. También utiliza la duquesa los **imperativos**: “Do, as a concession to my poor wits, Lord Darlington, just explain to me what you really mean” y, sobre todo, dirigiéndose a su hija: “Come and bid good-bye to Lady Windermere, and thank her for your charming visit” y a Lady Windermere: “And remember my advice, take the poor fellow out of town at once”. También los emplea Lord Darlington: “Do let me come”.

La relación de los mensajes con sus receptores es, evidentemente, muy grande.

#### *5.3.6.2.5. La función estética*

Por último, respecto a esta función vemos que Lord Darlington utiliza una paradoja cuando dice que “...life is far too important a thing ever to talk seriously about it”, lo que pone de relieve lo peculiar de su carácter; pero es sobre todo la duquesa quien emplea más figuras retóricas, cosa lógica en parte porque también habla más que el resto de dialogantes. Lo más destacable es el uso que hace de las figuras de sustitución, en concreto de la metonimia, así por ejemplo habla de “such a respectable street, too!”, cuando, como es lógico, se refiere a la respetabilidad de los vecinos de esa calle (continente por contenido). Del mismo tipo es la que emplea en su siguiente intervención, cuando dice “The whole of London knows it” aludiendo a los habitantes de la ciudad y también recurre a la

metonimia cuando, para referirse a las mujeres, menciona su indumentaria emblemática: la falda y dice que su marido "...he was running after all kinds of petticoats, every color, every shape, every material", lo que supone una manera rápida de mencionar el trato o la educación de alguien aludiendo a su vestimenta más o menos cara o elegante. Todo ello demuestra, además, que muchas de las figuras retóricas son de uso común y cotidiano en el habla.

Respecto a Lady Windermere, recurre a las redundancias y repeticiones cuando la duquesa le ha relatado la posible aventura de su marido, dando cuenta con ello de su perplejidad: "Duchess, Duchess, it's impossible!".

Los recursos figurativos contribuyen aquí, consiguientemente, a la caracterización de los distintos personajes.

#### **5.4. Precisiones finales**

Para todo este apartado hemos utilizado la literatura (escritura) para ilustrar la comunicación oral en sus diversas facetas; hemos reproducido y comentado desde su perspectiva comunicativa diálogos, monólogos y discursos. Naturalmente en todos los casos reparando en los elementos que nos facilitan la contextualización de esas comunicaciones, ya sea las acotaciones dramáticas de los diálogos que hemos utilizado, ya la recepción perceptible de los discursos, o sea, todo aquello que nos ayuda en la interpretación de esos textos, o lo que es lo mismo, hemos revisado las relaciones entre texto y contexto según el concepto de Van Dijk (1989), utilizando la doble concepción de la pragmática de las definiciones de este teorizador: "... la pragmática se consideró por de pronto como una descripción de las relaciones entre los signos y quienes los emplean" (Van Dijk, 1989, p. 80) (por cuanto nuestro interés primordial ha sido el análisis de las contribuciones de emisor, receptor, etc. en la comunicación) y, en la realidad textual, ya que nos hemos librado al estudio de "... las relaciones entre texto y contexto", que es la última definición que de esta ciencia ofrece Van Dijk (Van Dijk, 1989, p. 81).

La utilización de lo literario para el estudio de lo lingüístico es, por otra parte, una viva recomendación de Roland Barthes en su trabajo Presentación de "La conversación", en *Variaciones sobre la escritura*, cuando afirma:

...la literatura, (...) asume y pone en escena (aun cuando lo haga mediante pinceladas, alusiones, referencias), no la ciencia, sino unos saberes; siendo ella misma una práctica de lenguaje del más alto nivel (lo que llamamos escritura), concede un privilegio constante a todas las conductas humanas que pasan por el lenguaje; una de sus funciones es reproducir, de manera ejemplar, modos e inflexiones de discurso. Por lo tanto, **las ciencias sociales cometerían un grave error si**, cuando han de tratar de un objeto de lenguaje (o, más precisamente, de

un «discurso»), **no recurriesen al corpus literario**; sin duda, salvo excepción (pensamos en Proust), en él no encuentran «análisis», ni «explicaciones», sino, como contrapartida, descripciones, reproducciones, simulacros, tan bien organizados que la inteligencia primera de las palabras se dobla virtualmente con una inteligencia teórica y como estructural del lenguaje mismo; con un entusiasmo apenas excesivo, podríamos decir que, tratándose de esas prácticas, la literatura posee las ventajas de la ciencia (escrúpulo de la observación, inteligibilidad del fenómeno), pero no sus inconvenientes.<sup>6</sup> (Barthes, 2002, p. 171).

Recomendación que concluirá finalmente declarando la necesaria mediación de la literatura para llegar al análisis más oportuno de lo lingüístico.

Naturalmente tenemos que resaltar que, en todos los casos, esta oralidad que hemos encontrado y analizado en la escritura, la hemos propuesto como arquetípica, ya que, sin duda, como señala Cassany (Cassany, 1989, p. 45) en estas recreaciones se prescinde del léxico pobre, de las machaconerías y de incorrecciones en general, que sin duda están presentes en el habla real, o sea que son productos que exceden del supuesto ámbito en el que idealmente se producen, porque tienen como fin último a un espectador o lector, es decir que estamos ante comunicaciones con varios procesos de recepción (el ficcional y el real).

No obstante, sin embargo, para nuestros objetivos didácticos de ilustración resultan no solamente válidas, sino idóneas, ya que nuestro propósito se ciñe a mostrar la vertiente comunicativa atendiendo a todos los elementos que se dan cita en cada una de esas formulaciones y que facilitan la expresividad, que es lo que interesa hacerle ver al alumnado. Hemos utilizado lo literario, por consiguiente,

---

<sup>6</sup> Las oraciones resaltadas en negrita no figuran así en el texto original, las hemos destacado por su especial relevancia para nuestro estudio.



como si se tratase de lengua utilitaria para realizar una más oportuna revisión de usos y fórmulas.



## **6. LA COMUNICACIÓN ESCRITA**

No es nuestra intención plantear aquí divergencias o prioridades entre lo oral y lo escrito, que son códigos diferentes con comportamientos a veces distantes y otras no tanto. Ante estas dos formas comunicativas las valoraciones son muy diversas y frecuentemente resultan muy contestadas. Por ejemplo, Roland Barthes, en su trabajo *Variaciones sobre la escritura* (2002), empieza por cuestionar la repetida consideración de la prioridad en el tiempo de la lengua oral y el concepto de que la escritura es una fórmula para hacerla permanecer, manteniendo la posibilidad de que, antes incluso de que se desarrollara la expresión oral, se iniciara la representación pictórica, que del gesto se pasara al ideograma antes de que surgiera el lenguaje fonético, lo que supondría reconsiderar las teorías más generalizadas a este propósito (Barthes, 2002, p. 100).

También se ha defendido, por ejemplo, la prioridad de la escritura (alegando su neutralidad y su respeto a la norma), o la de la oralidad dada su rapidez y utilidad. En cualquier caso consideramos que no se trata de hacer prevalecer unas formas frente a otras, sino de reconocerlas como la herramienta poderosa que suponen. En los capítulos iniciales expusimos las maneras más habituales del comportamiento de lo escrito y las analizamos con ejemplos ilustrativos, pero hemos de tener en cuenta, como punto de partida, las fórmulas coincidentes que encontramos tanto en versión oral como escrita y que nos pueden hacer reconsiderar esta posible dicotomía.

Nos referimos por ejemplo al caso de la carta, que Patricia Violi (1999) define como “diálogo escrito” (p.181), aunque más adelante precisa que se trata de una “comunicación en ausencia del destinatario” (p.197), y efectivamente vemos cómo la estructura epistolar se aproxima al diálogo, con los encabezamientos en los que figuran vocativos y “captatio benevolentiae”, que suponen el uso de la función apelativa y resultan idénticos al de un diálogo oral,

del que la separan las distancias tanto espaciales como temporales que puentea la escritura y que es lo que se precisa en la segunda definición del ensayo monográfico citado.

Para evidenciar más la proximidad entre versión oral y escrita en el género epistolar podríamos recordar el famoso episodio de la carta que Don Quijote escribe a Dulcinea en la primera parte de la obra (Cervantes, 1605, cap. XXV) y que Sancho aprende de memoria para recitarla en caso de extravío, dando a entender la mayor seguridad de lo oral y que acabará, como sabemos, con el episodio bufo de la pérdida de la carta y de la distorsión del escrito en la curiosa y deformadora memoria de Sancho que se relata en el capítulo siguiente: todo esto nos lleva a la mixtura que con frecuencia se establece entre comunicación oral y escrita, cuando por ejemplo se escribe para después representar lo escrito (en el caso de los diálogos dramáticos), o para recitarlo (poemas) o pronunciarlo (discursos), etc.

Volviendo al caso de la carta, la diferencia esencial que se establece con el diálogo es la de la distancia espacio-temporal, lo que supone fundamentalmente la no presencia del receptor cuando se produce la emisión, lo que puede ser tanto una ventaja como un inconveniente y que, desde luego, determina el modo de comunicar; la distancia, por ejemplo, liberará al emisor y le permitirá ampliar su mensaje cuanto quiera, o le facilitará unos registros de intimidad que quizás no se produjeran en un intercambio dialogístico normal, en el caso de las cartas personales.

Las principales diferencias que percibimos entre oralidad y escritura radican precisamente en los distintos modos de emisión/recepción, fundamentalmente en la sincronía de lo oral frente a la diacronía del escrito (diacronía que se mantiene, aunque minimizada, en los modernos sistemas de mensajería). Es esa distancia espacio-temporal lo que exige el cuidado de la comunicación, porque se separa en cierta medida del emisor y queda en un estado

de mayor vulnerabilidad para ser correctamente entendida por el receptor o receptores y eso es lo que exige sus peculiaridades expresivas.

Las comunicaciones escritas son de muy diversa índole, Mathias Dimter (1999) ofrece una útil clasificación de los diferentes tipos textuales atendiendo a su funcionalidad, su forma, o incluso su contenido (real –lo científico, las noticias, etc., – o irreal –lo literario–) y llega a enumerar una gran cantidad de tipos de texto porque menciona, por ejemplo, como comunicación tipificada una receta de cocina, o médica, etc. Son muchos los estudiosos que se han puesto a organizar las variantes textuales de la escritura, a los alumnos se les podría recomendar la *Introducción a la tipología textual* (Loureda, 2003) por su mayor sencillez.

Para nuestros intereses didácticos debemos simplificar todavía mucho más y, como ya hemos tratado de la argumentación al estudiar el discurso y hemos visto en la práctica las argumentaciones por analogía (en las comparaciones del discurso a reformular), o las que se basan en el prestigio y las pruebas éticas (en el que ofrecíamos como paradigma para explicar la comunicación discursiva), nos vamos a ceñir ahora a las dos grandes estructuras que dan cabida a la expresión de **lo estático** (la descripción) y **lo dinámico** (la narración) para explicar a partir de ellas la mayor parte de las fórmulas posibles, con la ventaja de la claridad que supone la mayor simplificación.

En su ensayo *La ciencia del texto*, Van Dijk (1989) trataba de las superestructuras que, según su definición, son “las estructuras globales que caracterizan el tipo de un texto” (p. 142), precisando después “es una especie de esquema al que el texto se adapta” (p. 143) y, para ejemplificar, ofrece las líneas maestras de un cuento, estructura que todos conocemos o identificamos independientemente de su contenido. Habla del comportamiento de la trama (complicación/resolución), del marco espacio-temporal y de la evaluación con moralejas, como ocurre en la fábula.

Nosotros nos ceñiremos, como adelantábamos arriba, al análisis de la expresión de lo estático con ejemplos descriptivos y de lo dinámico con lo narrativo a fin de acoger las fórmulas comunicativas fundamentales para ofrecerlas como pautas a los alumnos y de simplificar el estudio.

## **6.1. La descripción**

El Diccionario de la Real Academia Española dice que describir es “representar a personas o cosas por medio del lenguaje, refiriendo o explicando sus distintas partes, cualidades o circunstancias”, definición que nos aclara evidentemente la función de esta modalidad comunicativa. La descripción se puede llevar a cabo tanto de forma oral como escrita, aunque estas últimas pueden ser más demoradas y cuidadas, sobre todo si son literarias.

Hemos procurado escoger en esta ocasión textos breves que resulten claramente ilustrativos de las distintas tipologías descriptivas, a fin de que los alumnos puedan identificarlas con solvencia, al tiempo que podemos estudiar las técnicas empleadas en cada una de ellas, o sea, las formas más habituales en este tipo de comunicaciones.

Debemos partir inicialmente de la mención de la tendencia a lo espacial que se da en las descripciones y de la práctica anulación del tiempo que suponen<sup>7</sup> y, para ratificar esta realidad, se debe indicar al alumnado que repare en el escaso empleo de verbos predicativos y en la frecuencia de utilización de verbos copulativos, con la consiguiente aparición de sustantivos y adjetivos que estos llevan aparejados; y, siguiendo con los verbos, el empleo de dos tiempos fundamentalmente: el presente y el imperfecto (durativos) y, por último, reparar en la sencillez de la sintaxis (Loureda, 2003).

---

<sup>7</sup> Por lo que respecta a esas características, Barthes (1974, p. 76) afirma en su estudio sobre la “narratio” del discurso: “Junto al eje propiamente cronológico la “narratio” admite un eje aspectual, durativo, formado por una serie flotante de estasis, las descripciones. Estas descripciones han sido fuertemente codificadas. Hubo principalmente topografías o descripciones de lugares; cronografías o descripciones de tiempos, de periodos, de edades; prosopografías o retratos.”

### **6.1.1. La prosopografía**

Hemos optado por una breve descripción de un rostro de la novela *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán. Se trata de un personaje secundario que, sin embargo, queda perfectamente individualizado:

La última tertuliana que se quedaba, la que secreteaba más tiempo y más íntimamente con Sabel, era la vieja de las greñas de estopa entrevista por Julián la noche de su llegada a los pazos. Era imponente la fealdad de la bruja: tenía las cejas canas, y de perfil le sobresalían, como también las cerdas de un lunar; el fuego hacía resaltar la blancura del pelo, el color atezado del rostro y el enorme bocio o papera, que deformaba la garganta del modo más repulsivo. (Pardo Bazán, E., 1978, p. 45)

Esta descripción es una especie de instantánea del rostro de la vieja a la luz del fuego, que ejemplifica la anulación temporal a la que aludíamos. El uso del verbo copulativo (era) y del pretérito imperfecto (tenía, sobresalían, hacía, deformaba) contribuyen en gran medida a conseguir ese efecto.

Es perceptible el empleo de un **eje** que va de arriba hacia abajo (pelo, cejas, rostro, garganta), lo que supone una organización expresiva que sostiene en alguna medida la coherencia del escrito.

Se maneja también en él una doble técnica que podríamos simplificar diciendo que supone un **decir** y un **mostrar**. El rostro se descalifica definiéndolo como feo (decir), cosa que se pone de manifiesto a continuación aludiendo al vello indómito de las cejas y de un lunar, o al bocio (mostrar). Se podría fácilmente haber prescindido de una u otra fórmula y solo definir o solo presentar, pero esta es una forma de reiteración que evidencia los aspectos que justifican la



declaración que se ha hecho y que, con frecuencia, encontramos en las descripciones. También se utiliza la comparación, porque la estopa es lo más depreciado del lino o del cáñamo y, al aplicársele el término al pelo, se entiende que se asemeja a estas fibras.

Esta prosopografía no aporta muchos datos, solo la edad (vejez) y el dato físico del contraste entre lo tostado del rostro y lo blanco del pelo, que queda además descalificado con el término greña, por lo despeinado, y de estopa por lo seco, a juego con las cerdas hirsutas de las cejas que sobresalen. Siendo Emilia Pardo Bazán una escritora de la corriente naturalista no podía faltar el dato patológico (el bocio) al que tan atento estaba siempre este movimiento en sus análisis, que tienden a ir más allá del realismo, a una especie de cientifismo que explicaría de una forma más exacta la sociedad y el medio en que los personajes se mueven y su influjo en ellos.

### **6.1.2. *La etopeya***

En la misma novela, hemos seleccionado un breve relato psicológico de un cura párroco que reproducimos a continuación:

Era don Eugenio joven y alegre como unas pascuas, y su condición, más que de padre de almas, de pilluelo revoltoso y ladino; pero bajo la corteza infantil se escondía singular don de gentes y conocimientos de la vida práctica. Sociable y tolerante, había logrado no tener un solo enemigo entre sus compañeros. Le conceptuaban un rapaz inofensivo. (Pardo Bazán, E., 1978, p. 52).

El nombre que Emilia Pardo Bazán le da a su personaje concuerda perfectamente con el perfil psicológico positivo que de él hace, ya que significa bien nacido, pudiendo perfectamente ser símbolo de esa bondad y buen hacer que luego va a precisar.

Como en la prosopografía y en las descripciones en general, encontramos aquí la utilización de los verbos copulativos (era) y de los tiempos en pretérito imperfecto (se escondía, había, conceptuaban) que comentábamos arriba y que contribuyen a configurar un paréntesis dentro de lo temporal. Además de propiciar, en el caso de los verbos copulativos, la mayor presencia de adjetivos o sustantivos, que marcan también el predominio de la sustancia frente a la acción y que generan el estatismo (joven, alegre, sociable, tolerante...).

En la descripción el verbo cópula a veces aparece y otras está elidido para evitar la pesadez (“y su condición”—era— “más que de padre de almas”, o —era— “Sociable y tolerante”).

De nuevo encontramos aquí la doble presentación que se vale de definiciones y mostraciones, por ejemplo “Era don Eugenio joven y alegre” (decir) “como unas pascuas” (mostrar), o más adelante: “Sociable y tolerante” (decir), “había logrado no tener un solo enemigo entre sus compañeros” (mostrar), fórmula efectiva para matizar y enfatizar los aspectos que se van adelantando y que ralentiza la información contribuyendo también a inmovilizar el conjunto.

También se emplean las comparaciones (“como unas pascuas”) que posibilitan la “visualización”, por así decir, de los aspectos que se quieren destacar.

Los datos que se nos ofrecen no son muchos: el nombre, el tratamiento (“don”), la edad (joven, rapaz...) y el carácter, que es lo que supone la etopeya.

#### *6.1.2.1. La función emotiva*

En la prosopografía anterior nada (o muy poco) había fuera de la función referencial, o sea, de la descripción en sí, pero en esta hay algunas cosas que, como si la comunicación fuera un *boomerang*, remiten a quien la realiza, empezando por el uso de términos, como “rapaz”, frecuente en Galicia, aunque se emplee también en otras zonas, que marcaría la procedencia del emisor; o la minuciosidad y tino de la observación, lo que nos hablaría de alguien detallista; o la utilización de algunas formas que remiten a la creatividad, por ejemplo hablar de “corteza”, con lo que se evidencia la comparación con el tronco de un árbol, o con la parte exterior de una fruta o de un pan, en lugar de escoger un término como superficie, porque con ello nos lleva a una rápida comparación, además abierta a distintas realidades; o su bonhomía con el diminutivo cariñoso (pilluelo). Todo lo cual traza un perfil bastante claro de escritor, no solo de la “simpatía” que siente hacia el retratado, sino de su grado de observación, minuciosidad, creatividad o afabilidad.

#### *6.1.2.2. La función poética*

Ya hemos señalado el uso de **comparaciones** y también de **elipsis** del verbo copulativo, para evitar las reiteraciones de palabras que deslucirían el escrito. Aparecen también usos asimilables a la **antítesis**, porque en lugar de como “padre de almas” se presenta al personaje con una “corteza infantil”, o sea, como hijo, insistiendo en la idea con el diminutivo “pilluelo” y añadiéndole dos adjetivos: “revoltoso” y “ladino”, el primero más adecuado para la faceta infantil y el segundo, que marca la astucia y la sagacidad, más propio de un adulto.

Los alumnos podrán así comprobar que el estudio funcional aporta una mayor profundización en el análisis de la comunicación, al contemplarla desde distintos ángulos complementarios.

### **6.1.3. La caricatura**

Dentro de la misma novela hemos seleccionado también un ejemplo para ilustrar la caricatura. Empieza con una prosopografía del protagonista de la obra y su tío, para continuar centrándose en este último trazando su caricatura. Reproducimos el fragmento en cuestión:

Viéndolos juntos, se observaba extraordinario parecido entre el señor De la Lage y su sobrino carnal: la misma estatura prócer, las mismas proporciones amplias, la misma abundancia de hueso y fibra, la misma barba, fuerte y copiosa, pero lo que en el sobrino era armonía de complejión titánica, fortalecida por el aire libre y los ejercicios corporales, en el tío era exuberancia y plétora: condenado a una vida sedentaria, se advertía que le sobraba sangre y carne, de la cual no sabía qué hacer; sin ser lo que se llama obeso, su humanidad se desbordaba por todos los lados: cada pie suyo parecía una lancha; cada mano, un mazo de carpintero. Se ahogaba con los trajes de paseo; no cabía en las habitaciones reducidas; resoplaba en las butacas del teatro, y en misa repartía codazos para disponer de más sitio. Magnífico ejemplar de una raza apta para la vida guerrera y montés de las épocas feudales, se consumía miserablemente en el vil ocio de los pueblos. (Pardo Bazán, 1978, pp. 82-83).

La doble prosopografía inicial de tío y sobrino da una valoración de conjunto de ambos insistiendo en su parecido en cuanto a estatura y complejión, no insistimos en esos aspectos porque ya los hemos tratado en el apartado 5.1.1 de este capítulo. El único cambio es que la escritora insiste en el poder de los distintos medios en los que vive cada uno de ellos, el rural y el ciudadano; el efecto que el ejercicio y el aire libre tienen en el sobrino, del que resalta la “complejión titánica”, frente a los estragos que la vida sedentaria de la ciudad producen en el tío. Estas observaciones, como indicábamos arriba, suponen la

teoría del movimiento naturalista sobre el determinismo del medio en las personas y este es un buen ejemplo para que los alumnos lo puedan apreciar en la práctica.

La descripción exclusiva del tío comienza hablando de exuberancia de carne “de la cual no sabía qué hacer” y precisando que “se desbordaba por todos los lados”, a lo que va añadiendo detalles con una serie de comparaciones que corroboran esa primera impresión.

El término desbordarse, que supone salir de los bordes, derramarse, es ya una no pequeña exageración, sobre todo cuando se especifica que es “por todos los lados”, pero, son sobre todo las comparaciones que irá haciendo después, las que nos llevan ya al terreno de la hipérbole y evidencian la caricatura: “cada pie suyo parecía una lancha; cada mano, un mazo de carpintero”. A veces lo caricaturesco se consigue con comparaciones con animales, lo que supone una degradación manifiesta, decir que unas orejas, por ejemplo, son las de un asno o un elefante, lo que supone a la vez depreciación y amplificación, pero, en otras ocasiones, se basa solo en las dimensiones desorbitadas, como ocurre aquí.

En esta caricatura en concreto, además de mencionar el tamaño imposible, se pasa a precisar el encierro que para él supone desde un traje, en el que dice que “se ahogaba”, a las habitaciones pequeñas, las butacas del teatro o el banco de la iglesia, enumerando los espacios que el personaje solía frecuentar y que resultan insuficientes para su humanidad, acabando con una reflexión sobre la inoportunidad de relegar y sujetar a alguien con semejante físico a la inactividad ociosa de la vida ciudadana.

La forma en que va precisando el ahogo del personaje supone una especie de progresión porque empieza por el traje, que parece que fuese una armadura, para mencionar después los muebles, que lo encorsetan, o los espacios reducidos, en los que afirma que no cabía.

Resulta curioso que, aunque se muestra a esta figura en distintas actitudes, estas no suponen, como es evidente, una acción progresiva, sino que más bien ofrecen un resultado parecido a sucesivas instantáneas que se le hubieran tomado, con lo que sigue funcionando la eliminación del tiempo.

La caricatura se consigue precisamente, además de por las hipérboles, con las sucesivas impresiones jocosas que suponen ver al sujeto siempre reducido u oprimido por algo, ya sea el traje, el asiento, otras personas que parecen robarle su espacio vital, o incluso los habitáculos. Leyendo este fragmento descriptivo nos parece encontrarnos ante las viñetas de un cómic actual, con alguien ahogado por un cúmulo de presiones, lo que produce un indudable efecto cómico aunado a la caricatura inicial.

Se utilizan aquí también, como ya advertíamos en los ejemplos anteriores, los verbos copulativos (era, ser, parecía...) y el pretérito imperfecto de los predicativos (se advertía, sobra, sabría, se desbordaba, se ahogaba, cabía, resoplaba, repartía, se consumía) para conseguir de una parte la mayor utilización de sustancia (“sin ser lo que se llama obeso”, “parecía una lancha”, o “un mazo de carpintero”) y el halo de duración y permanencia.

#### *6.1.3.1. La función emotiva*

Al tratar de la descripción en su estudio sobre tipología textual, Loureda Lamas (2003) precisa que: “En relación con la actividad del emisor, puede tratarse de una descripción objetiva o subjetiva” (Loureda, 2003, p. 81). Naturalmente, al estar tratando de un texto literario en que el personaje no tiene realidad objetiva, sino que es invención de un autor, la subjetividad es evidente, pero lo que el estudioso apunta alerta sobre la posibilidad de que la comunicación descriptiva se haga desde un punto de vista favorable o desfavorable, desfigurando, por así decir (siempre que se tratara de una persona real) hacia un polo positivo o negativo la

realidad. Es la perspectiva del amor o la del odio, que deforman en direcciones opuestas.

En el caso de las descripciones literarias, al carecer de referente, ignoramos si se ha respetado la realidad inexistente y, por ejemplo, en la prosopografía que hemos analizado en primer lugar, no sabemos si el emisor ha procedido con imparcialidad y objetividad (porque la vieja era horrible), o si ha cargado en ella especialmente los aspectos negativos. Pero, al margen de esas cuestiones, sí podemos rastrear a veces, a partir de la función emotiva, una serie de rasgos que, como ya indicábamos arriba, surgen como un efecto *boomerang* en cualquier comunicación, y así podemos señalar, sobre el emisor de nuestra caricatura, la evidencia de la superposición en su descripción de una ideología que le hace dictaminar que, las diferencias entre el enorme parecido físico entre tío y sobrino se deben exclusivamente al influjo del medio (el pazo y el medio rural para el sobrino y la ciudad para el tío), en lugar de sopesar otras posibilidades, como la diferencia de edad, por ejemplo.

La narradora presenta una divergencia entre dos familiares muy parecidos físicamente como demostración de sus personales creencias naturalistas y deterministas, lo que nos lleva hasta un emisor dominado por su ideología que no se abre a otras posibilidades que pudieran existir y, no contento con eso, hace una caricatura jocosa de uno de ellos para corroborar su postura. Sin duda resulta tendencioso, o, si no queremos llegar a tanto, muy convencido de sus teorías hasta el punto de que su ideología lo lleva a demostraciones que presenta como concluyentes, cuando se pueden alegar otras posibilidades, a las que no da entrada, en una realidad que presenta como monolítica.

Lo que antecede no es ningún reproche, ¡faltaría más!, sino la constatación de la forma de proceder del emisor que, como vemos en nuestro fragmento, encuadra en sus teorías, como si de un marco se tratase, las descripciones que le

van a servir de prueba. El emisor, su forma de pensar, resulta muy presente en esta descripción: describiendo se ha mostrado, de rechazo, a sí mismo y su ideología.

Además de esta evidencia, también se puede observar, a ese mismo propósito, la capacidad de reflexión que se manifiesta en toda esta presentación y, naturalmente, la creatividad de las comparaciones que utiliza (“cada pie suyo parecía una lancha”), que también nos lleva hasta el perfil de alguien muy exagerado. Por supuesto se trata de un espíritu burlón, pues de ninguna otra forma se entiende la creación de una caricatura, y enormemente observador, a la par que insistente, porque podría haberse contentado con mencionar una sola de esas situaciones en que el personaje rebosa, por así decir, y, al contrario, ha procedido a reiterar toda una serie, consiguiendo así un efecto de saturación que contribuye igual que las hipérbolas, como ya antes indicábamos, a conseguir la caricatura.

Así pues encontramos un perfil bastante individualizado del comunicador como alguien a la vez reflexivo, creativo, exagerado e insistente, muy observador y notablemente burlón.

Al volver así la descripción hacia su fuente hemos podido reparar en una serie de perfiles que nos hacen profundizar más en la comunicación.

#### *6.1.3.2. La función poética*

Al tratarse de la misma autora podemos comprobar que los recursos que emplea son constantes, por ejemplo la elipsis del verbo parecer (“...cada pie suyo parecía una lancha; cada mano –parecía– un mazo de carpintero”), el empleo de comparaciones evidente en ese mismo fragmento y la doble hipérbole que utiliza en ellas para expresar el tamaño descomunal de sus extremidades.



\*\*\*

Con los breves ejemplos analizados los alumnos ilustrarán la variada tipología descriptiva referida a la presentación de personas y pensamos que pueden resultar suficientes para su iniciación. Naturalmente debemos advertirles que también se pueden encontrar con ejemplos mucho más complejos, en los que incluso se recurra a utilizar relatos para ilustrar determinados aspectos de la etopeya de un personaje; pudiéndose presentar, por ejemplo, toda una historia para evidenciar la impetuosidad o el apasionamiento de alguien, o su indecisión y duda, etc. Esos relatos pasarían a constituir el mostrar del perfil psicológico tanto de una persona real como de un personaje de novela.

#### ***6.1.4. La topografía***

Además de la diferente tipología de las descripciones personales, también podemos encontrar otras que se ocupan de presentar lugares o cosas. Ejemplificaremos estos otros tipos de descripción proponiendo y analizando un fragmento de una topografía, también muy breve, extraído esta vez de la obra *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez. Es el comienzo del capítulo LII titulado “El Pozo”:

¡EL POZO!... Platero, ¡qué palabra tan honda, tan verdinegra, tan fresca, tan sonora! Parece que es la palabra la que taladra, girando, la tierra oscura, hasta llegar al agua fría.

Mira; la higuera adorna y desbarata el brocal. Dentro, al alcance de la mano, ha abierto, entre los ladrillos con verdín, una flor azul de olor penetrante. Una golondrina tiene, más abajo, el nido. Luego, tras un pórtico de sombra yerta, hay

un palacio de esmeralda, y un lago, que, al arrojarle una piedra a su quietud, se enfada y gruñe. Y el cielo, al fin. (Jiménez, 1967, p. 99).

Como es sabido, *Platero y yo* es un conjunto de estampas o instantáneas, en la mayor parte de las cuales el poeta se dirige al borriquillo Platero haciéndole partícipe de sus observaciones, cosa que es muy patente aquí, donde aparece la función apelativa, como si de un diálogo se tratara, al llamarlo y hacerle indicaciones.

En una topografía quizás lo fundamental respecto a lo referencial es el **eje** en torno al cual se ordena la descripción. En este caso, al tratarse de un pozo, la verticalidad se impone y el poeta empieza por mencionar el brocal y va descendiendo hasta llegar al agua. También es fundamental la **perspectiva** utilizada, en la que podemos ver la originalidad del escritor que utiliza inicialmente el **picado** lógico que seguiría una mirada asomándose a un pozo para, a continuación, utilizar el agua como espejo reflejando el cielo y hacer aparecer el **contrapicado**.

También es fundamental la consideración de la **distancia** de contemplación, que puede difuminar los matices o, al contrario, presentarlos con nitidez y detalle. En nuestra descripción, una vez iniciado ya el eje descendente, se empieza hablando de lo que hay “al alcance de la mano”, con lo que la cercanía parece manifiesta.

Si se trata de realidades extensas será muy significativo también el grado de **selección** que se lleve a cabo, presentando lo fundamental, o, por el contrario, eliminando incluso aspectos necesarios, o sustituyéndolos. También podríamos encontrar la ausencia de selección dando paso a un inventario total, o casi, de la realidad considerada. En cualquiera de los casos los datos manifestados, los

olvidados, etc. nos pondrán ante diversos tipos de formas descriptivas: realistas, minuciosas, impresionistas, imaginativas, fantásticas, etc.

La descripción de Juan Ramón Jiménez de un pozo es bastante realista inicialmente, pero luego vemos que, a la hora de mostrarnos esa realidad, escoge hablarnos de la vida que se encuentra en ella (la flor, la golondrina) y luego, para evidenciarla, habla de un “pórtico de sombra” y un “palacio de esmeralda”, que son comparaciones utilizadas para mencionar la umbría y el verdín del pozo, y que nos llevan ante un escrito bastante fantástico.

También hay que tener en cuenta la **luz/oscuridad**. Juan Ramón Jiménez presenta esta última: “tierra oscura”, “sombra yerta” y, repentinamente, el reflejo del cielo y su luz que suponen un fogonazo, mayor por el contraste que manifiesta.

Respecto a las formas utilizadas, curiosamente se prescinde casi totalmente de los verbos al principio y al final, con lo que el predominio de la sustancia y su cualidad se enseñorean de toda la expresión y, consiguientemente, el estatismo es total. También en el primer párrafo el verbo “girar” aparece en gerundio, que, como sabemos, es una de las formas nominales del verbo, y el otro verbo utilizado, “parecer”, es copulativo. En el segundo párrafo propuesto también tenemos otra forma nominal, esta vez un infinitivo (arrojar), y la mayor parte de los verbos aparecen en presente (desbarata, tiene, hay, se enfada, gruñe), presentismo que, de alguna manera, congela el transcurso temporal.

#### *6.1.4.1. La función metalingüística*

Prácticamente no nos han surgido ejemplos de utilización de la lengua para aludir a algún aspecto lingüístico. Aquí sin embargo lo encontramos cuando Juan Ramón Jiménez reflexiona sobre la palabra “pozo” y empieza a darle cualidades

que, curiosamente, se dan en la realidad a la que esa palabra alude (honda, verdinegra, fresca, sonora), añadiendo después “Parece que es la palabra la que taladra, girando, la tierra oscura, hasta llegar al agua fría”, con lo que sugiere que la palabra pareciera ayudar a crear esa realidad.

Naturalmente, al tratarse de algo tangible, el término lingüístico no es nada más que un signo alusivo, pero si fuese una percepción, un sentimiento, etc., podríamos recordar algún texto muy similar de Gabriel Miró, como el que figura en el *Libro de Sigüenza*, que afirma:

Pues en esos “días frutales” se ha oído a sí mismo pronunciar: “Seamos dichosos”. Y al decirlo comenzaba a serlo; su vida se abría gozosamente para recibir los finos oreos y las largas contemplaciones de la dicha prometida. Porque en aquellas palabras había un principio de voluntad y de conciencia de la dicha... (Miró, 1969, p. 648)

O, el más contundente de *El humo dormido*: “...que sea como la palabra creada para cada hervor de conceptos y emociones, la palabra que no lo dice todo, sino que lo contiene todo” (Miró, 1969, p. 667).

Y, en otro capítulo de la misma obra:

...como hay emociones que no lo son del todo hasta que no reciben la fuerza lírica de la palabra, su palabra plena y exacta... Es que la palabra, esa palabra, como la música, resucita las realidades, las valora, exalta y acendra... (Miró, 1969, pp. 692-693).

Todo lo cual coincide con los estudios del gran psicólogo Leo Vygotski, quien afirmaba que: “El pensamiento no se expresa en la palabra, se realiza en

ella” (Vygotski, 1993, p. 298), ya que, en cada palabra, subyace un proceso de generalización que puede impulsar el pensamiento.

Hemos tocado un tema importante, porque nuestros poetas extienden el poder de la palabra no sólo a la organización mental, sino también a las realidades psicológicas y emocionales, o, en el caso concreto que nos ocupa, pareciera, según la expresión de Juan Ramón Jiménez, que la palabra taladrara la tierra para hacer surgir el referente. La comunión entre palabra y realidad se quiere absoluta. El texto de nuestro premio nobel es muy hermoso porque, junto a ese pretendido poder generador, ha transfundido a la palabra “pozo” todas las peculiaridades de esa realidad: hondura, color, frescor, sonoridad y parece que entre lo real y su alusión se hubiera producido una especie de transustanciación.

En todo ese primer párrafo, tras mencionar la palabra, todo será calificarla y considerarla para reflexionar sobre su realidad y su poder, con la forma efectiva y concluyente en que eso se lleva a cabo en una obra de creación: sin pretensiones científicas y con la contundencia del gran descubrimiento.

Aunque no tuviéramos otro ejemplo de función metalingüística en nuestros análisis, a los alumnos les quedarán, con toda seguridad, muy claras las posibilidades y el alcance de estos usos comunicativos por lo visto aquí.

#### *6.1.4.2. La función apelativa*

El fragmento descriptivo escogido simula hacerse oralmente al borriquillo, por lo que, nada más comenzar, encontramos un vocativo llamándolo (“Platero”), igual que en el segundo párrafo aparece un imperativo también dirigido a él (“Mira”), con lo que claramente el texto se vuelve hacia ese receptor ficcional que recibe la descripción topográfica y las reflexiones del poeta.

#### *6.1.4.3. La función emotiva*

La función emotiva tiene un gran protagonismo en esta topografía. Comienza el fragmento con una exclamación (¡El pozo!), a la que sigue otra, inmediatamente después del vocativo, en que se atribuyen a la palabra las cualidades de esa realidad. La energía de las exclamaciones ya nos transmite el apasionamiento del emisor que, por otra parte, irá configurándose conforme progresa el texto.

Todavía en ese primer párrafo aparecen sus reflexiones en torno a la palabra y su posible poder generador que hemos comentado arriba, lo que nos manifiesta la profundidad de la mente que escribe, pero no es solo la inteligencia lo que brilla aquí, pues, a través de la multitud de adjetivos que va disponiendo, nos llegan todo cúmulo de sensaciones: visuales (“verdinegra”, “oscura”, “azul”, “esmeralda”), olfativas (“olor penetrante”), auditivas (“sonora”, “gruñe”), táctiles (“fresca”, “fría”)... lo que nos indica a un sensitivo, alguien para quien lo sensorial tiene un papel protagonista.

También tenemos que hablar de la claridad y precisión del escrito, que nos remiten a esas cualidades de su emisor, que, al tiempo, es alguien muy creativo e imaginativo ya que, para hablar del pozo, nos menciona “un pórtico de sombra” (el reflejo del brocal), “un palacio de esmeralda” (por el verdín en el que tanto insiste) y finalmente “un lago”: el agua del pozo.

Debiéramos también añadir su originalidad al utilizar dos perspectivas contrapuestas: el picado y el contrapicado. Como indicábamos en el comentario inicial de tipo referencial, el eje vertical se abisma en un principio reproduciendo la mirada de alguien desde un brocal de pozo hacia el agua, pero, inmediatamente, compensará ese descenso con una ascensión súbita, al contemplar reflejado en el agua tranquila el cielo, al que saluda con alivio tras el prolongado descenso (“Y el cielo, al fin”).

El perfil del comunicador aparece por tanto no solo en lo expresivo y automático inicial, sino también en la comunicación deliberada que nos remite a unas capacidades intelectuales, sensoriales, creativas y expresivas singulares.

#### *6.1.4.4. La función poética*

La aparente sencillez de la topografía de Juan Ramón Jiménez no nos debe llevar a la conclusión de que carece de artificios. Quizás lo primero que tendríamos que destacar es la **elipsis** de los verbos en gran parte de las oraciones; podríamos ejemplificar con la oración final: “Y el cielo, (aparece) al fin”, que ha dejado convertidas, como indicábamos al comienzo, en pura sustantivación. También las prolongadas **enumeraciones**: “...tan honda, tan verdinegra, tan fresca, tan sonora!”, con su efecto de insistencia, de exactitud, de exhaustividad, aquilatando progresivamente una realidad con los adjetivos.

Ya hemos comentado también el hecho de intercambiar la adjetivación correspondiente a la realidad del pozo, aplicándosela a la palabra que lo designa, lo que constituye una suerte de acertada **hipálage**, intercambio de propiedades, con lo que hemos visto (en el apartado dedicado a la función metalingüística) los oportunos efectos expresivos que se consiguen.

Y también encontramos la **prosopopeya** en ese lago que “se enfada y gruñe”, cuando se le arroja una piedra, dotando de vida a realidades que carecen de ella y consiguiendo una pintura más singular.





### **6.1.5. La descripción de un objeto en un texto de la literatura inglesa**

Hemos escogido un texto extremadamente cómico de *The cricket on the hearth* de Charles Dickens en que la atención se centra en una olla en el fuego, de la que se mencionan distintas partes como el pitorro, el asa y la tapadera, que, en un momento dado, caerá invertida hasta el fondo, pero, a pesar de reparar en su apariencia y de hacer distintas comparaciones de ella, la descripción de este objeto no sigue el arquetipo de las que hemos analizado. Reproducimos el fragmento en cuestión:

Besides, the kettle was aggravating and obstinate. It wouldn't allow itself to be adjusted on the top bar; it wouldn't hear of accommodating itself kindly to the knobs of coal; it *would* lean forward with a drunken air, and dribble, a very Idiot of a kettle, on the hearth. It was quarrelsome, and hissed and spluttered morosely at the fire. To sum up all, the lid, resisting Mrs. Peerybingle's fingers, first of all turned topsy-turvy, and then, with an ingenious pertinacity deserving of a better cause, dived sideways in—down to the very bottom of the kettle. And the hull of the *Royal George* has never made half the monstrous resistance to coming out of the water, which the lid of that kettle employed against Mrs. Peerybingle, before she got it up again.

It looked sullen and pig-headed enough, even then; carrying its handle with an air of defiance, and cocking its spout pertly and mockingly at Mrs. Peerybingle, as if it said, "I won't boil. Nothing shall induce me!". (Dickens, 1845/1991, p. 160).

Lo más relevante de nuestro texto es el movimiento continuo a que se ve sometido el objeto por un ama de casa inhábil, que no logra estabilizarlo ni en el lugar adecuado para ello ni encima del combustible, derramando además su

contenido. Pero lo original es que el fragmento se presenta invirtiendo los papeles, por así decir, y presentando a la olla en lugar de como algo pasivo y manipulado con torpeza, como algo que tiene autonomía y que inicia movimientos por voluntad propia, utilizando para ello la personificación de forma sistemática e insistente. El resultado, a nuestro parecer, es uno de los más claros antecedentes de los dibujos animados actuales, porque la olla, que se siente molesta (*aggravating*), que no consiente en asentarse en el carbón o que se empeña en desbordarse, que “farfulla” y que finalmente parece incluso hablar, manifestando que no va a romper a hervir, adquiere un protagonismo y un atractivo increíbles provocando la hilaridad.

El texto resultará más cumplidamente analizado y más claro para los alumnos al abordarlo desde su vertiente comunicativa y reparando en las distintas funciones que completan lo meramente referencial, el mensaje.

#### *6.1.5.1 La función emotiva*

La creatividad del escritor resulta manifiesta al presentar a una inocente olla supuestamente cabreada, que parecía querer bronca (*It was quarrelsome*), y que aparece con una actitud de burla y petulancia (*pertly and mockingly*). Esa vitalización de un objeto inerte supone una visión totalmente novedosa de la realidad.

Además, como hemos sugerido arriba, la habilidad del que presenta la escena consiste en intercambiar los papeles y que la manipuladora parezca ser la manipulada, otorgándole a la olla capacidad no sólo de movimientos, sino de actitudes y comportamientos totalmente humanos; la originalidad que ese cambio de perspectiva comunica al escrito, al presentar a quien desarrolla la acción como pasivo sufridor y al inocente objeto como provocador consciente del suceso resulta logradísima.

Por otra parte, la tendencia a la exageración del emisor es patente con el uso de hipérboles como la de la comparación de la tapadera de la olla hundida con nada menos que el casco de un buque a reflotar. Esa distorsión de las dimensiones nos lleva también al buen humor de que hace gala quien realiza una comparación semejante.

Por consiguiente la originalidad, creatividad, tendencia a la exageración y el buen humor resultan patentes en el perfil del emisor de nuestro texto.

#### *6.1.5.2. La función poética*

Como es habitual en las descripciones, Dickens utiliza **comparaciones** para hacer evidentes o para resaltar algunos aspectos; realmente insuperable es la de la olla que se echa hacia delante y que vierte el agua con un borracho oscilando y la de la tapadera hundida con el casco de un barco que se debe rescatar. Comparación esta última donde destaca la hipérbole evidente que señalábamos arriba y que añade comicidad al conjunto.

Pero la forma predominante de nuestra descripción es la **prosopopeya**, pues todo en la olla y su tapadera adquiere actitudes humanas; por ejemplo, esta última no se hunde, sino que se zambulle. En el breve fragmento podemos encontrar hasta quince personificaciones seguidas con lo que la vitalidad que se consigue es absoluta. Además, esa insistencia nos conduce al mundo al revés de un objeto manipulador y autónomo que provoca la aparición del humor y la risa. Sinceramente creemos que las lecturas de este tipo son las que han generado la aparición de las cómicas personificaciones que se ofrecen hoy en los dibujos animados.



## **6.2 La narración**

La narración supone la expresión de lo dinámico y el predominio de lo temporal frente al estatismo y el protagonismo del espacio que encontrábamos en la descripción.

Dice Baquero (1988): “El describir alude predominantemente a un ir situando en un espacio dado una serie de rasgos de cuyo conjunto (...) nacerá la descripción buscada” y “El narrar, en cambio, hace referencia a un enumerar preferentemente situable en el tiempo.” (Baquero, 1988, p. 43).

Y en su estudio sobre el género novelesco, Bourneuf y Ouellet (1975) afirman: “Narrar y describir son dos operaciones semejantes (...) pero de objeto distinto: la narración restituye *la sucesión también temporal de los hechos*, la descripción representa *objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio*” (Bourneuf & Ouellet, 1975, p.124).

Comprobamos pues que los expertos en la materia coinciden en la proclividad al espacio y al tiempo de cada uno de estos tipos comunicativos, peculiaridades que sirven para caracterizarlos.

Además de ese eje temporal presente en la narración, desde el punto de vista comunicativo, tenemos que tener en cuenta la peculiar relación que se establece entre emisor y receptor en estas formas. Oscar Tacca, en su acertadísimo estudio sobre la novela, habla en concreto de “...la relación *funcional* entre el creador, la obra y el espectador” (Tacca, 1978, p. 149) y, efectivamente, esos tres ejes deben considerarse de forma muy especial al acercarse a la novela o al cuento, que son las formas más reconocidas dentro de la narrativa creativa.

En efecto, el emisor, el codificador de la obra, construye distintos tipos de relatos con frecuencia al tener presente al receptor, el decodificador. Por ejemplo, la enorme longitud de algunos relatos antiguos choca con la menor que

encontramos en la época actual, en la que abundan las novelas cortas y relatos breves, sin duda porque el lector de hoy compagina la actividad de la lectura con otras como ver cine o televisión; y no solo eso, las novelas por entregas típicas del siglo XIX tienen una curiosa estructura en la que se da máxima expectación al final de las entregas periodísticas, a fin de mantener el interés del lector en la obra. Con lo que vemos que el papel del lector como receptor de la obra que, en principio, podríamos considerar pasivo, no solo no lo es, sino que puede influir en el narrador, y, lógicamente, en las formas de su creación.

Cualquier receptor (ficcional o real) puede determinar un relato. Desde *Las mil y una noches* se ha utilizado con frecuencia, sobre todo en los relatos con marco, un receptor en la ficción que influye en el real: Sahrazad debe contar relatos que gusten al rey su esposo porque de eso depende su propia vida, ya que todas sus mujeres anteriores eran ajusticiadas tras la noche de bodas y solo a ella se la perdona por el interés que sus cuentos despiertan en el rey; así que su narrar es su forma de prolongar su vivir, ya que su receptor tiene un enorme poder. Naturalmente, el beneplácito que este personaje otorga a los relatos supone para el lector real una especie de garantía; parece así que la narración hubiera superado una dura prueba de interés que, en algún sentido, asegura su calidad al lector real.

En esta antigua colección, supuestamente los cuentos de Sahrazad son orales, como siguen siendo en la actualidad con frecuencia los cuentos infantiles, pero la colección de relatos como tal le llega al público de hoy escrita, con lo que la forma de recepción cambia y el perfil del receptor con ella. Oscar Tacca, en el capítulo que dedica al destinatario de la novela, habla de la "...diferencia esencial entre el público consumidor de teatro y de novela: el teatro apunta a un destinatario colectivo, la novela a un lector individual" (Tacca, 1978, p. 154) y, por ejemplo, lo que rechazaríamos como parte de un grupo y apoyándonos en él, quizás lo aprobaríamos en una recepción individual, silenciosa, a la que podemos dedicar un tiempo indeterminado y a nuestro antojo y que podemos degustar y

reconsiderar. Ese modo de recepción es el que debe considerar el emisor, ya que, aunque su obra sea acogida por lo que llamamos el gran público, esos lectores no forman una masa, sino que suponen la suma de una serie de individualidades.

Tras haber considerado la perspectiva comunicativa y reparado en la interrelación que se establece entre emisor-obra-receptor, centrándonos ya en la creación narrativa, empezaremos por considerar la voz del narrador. Dice Oscar Tacca: “Básicamente, la voz del narrador constituye la única realidad del relato. *Es el eje de la novela*. Puede que no oigamos en absoluto la voz del autor ni la de los personajes, pero sin narrador no hay novela”. (Tacca, 1978, p. 69). Y un poco más adelante, el mismo crítico añade:

Si el narrador, en cambio, en lugar de acordarse un punto de vista privilegiado para su información se ciñe a la que puedan tener los personajes (...) la narración gana en vibración humana (...) El narrador no decreta, sino que muestra el mundo como lo ven sus héroes (Tacca, 1978, p. 77)

De todo lo cual debemos concluir en que la mejor guía de penetración de cualquier relato la obtendremos analizando todas las voces que aparecen en él, la fundamental del narrador y las de los personajes en los diálogos que se incluyan.

Los posibles tipos de narrador son muchos, ya que se pueden utilizar las tres personas verbales, distintos grados de conocimiento de la materia narrada (desde la omnisciencia a la deficiencia), participación o no en los hechos que se refieren... Ejemplificar minuciosamente todo eso ya supondría un macrotratado, habida cuenta además de la nutridísima bibliografía existente sobre el tema. Nuestro objetivo tampoco es ese, sino tan solo mostrar a un alumnado universitario las formas fundamentales de análisis o penetración en un texto

narrativo y, consiguientemente, la reflexión sobre su expresividad. Partiremos por lo tanto de un relato y, a través de él, iremos señalando una serie de peculiaridades y manifestando ciertas formas de proceder; naturalmente insistiremos de manera preferente en las formas en que se presentan los contenidos, porque, en definitiva, es esto lo que intensifica, distorsiona, etc. la materia de una narración, o sea que, a propósito del narrador, por ejemplo, nos interesará lo que sabe, lo que cuenta y, sobre todo, cómo lo cuenta.

Hemos escogido dos relatos breves, uno en español y otro en inglés, con el fin de adentrar a los alumnos en este universo de lo narrativo, a la par complicado y apasionante: uno de un autor hispanoamericano, Horacio Quiroga y otro del incomparable Henry James. La brevedad de estas obras nos facilitará en alguna medida la labor, pero no tenemos que concluir en que brevedad sea igual a sencillez, porque no es el caso.

### ***6.2.1. Anaconda, de Horacio Quiroga***

*Anaconda* es una fábula moderna en que los comportamientos humanos aparecen en parte adoptados por serpientes, lo que ya de por sí es bastante simbólico.

A los alumnos, que ya se han ido ejercitando con diversos tipos de comunicación, hay que sugerirles, antes de comenzar el análisis de lo narrativo propiamente dicho, que reflexionen sobre las distintas formas que se dan cita en el relato, ya que en este en concreto encontraremos distintos tipos de descripciones, diálogos, debates e incluso discursos, o sea que, para proceder de la manera más correcta al análisis de esta creación hay que partir de la consideración y estudio de cada uno de los modos que aquí aparecen.



*6.2.1.1. El conglomerado expresivo: descripción, discurso, debate, diálogo y monólogo.*

Al haber realizado a lo largo del estudio diversos análisis sobre tipología comunicativa, consideramos innecesario reiterarlos ahora en una nueva aplicación, pero sí es cierto que para el alumnado resultará una forma interesante de ejercitación el hecho de ir aislando cada uno de los tipos comunicativos que encuentren y reflexionando sobre sus características y peculiaridades. Los enumeramos sumariamente:

El uso de **lo descriptivo** en *Anaconda*, por ejemplo, resulta muy variado; Horacio Quiroga se recrea sobre todo en ir precisando el aspecto de las distintas víboras que van apareciendo casi con el mimo de un naturalista; podemos ejemplificar con el de la llamada Terrífica:

una serpiente de cascabel, vieja entre las viejas, cuya cola contaba treinta y dos cascabeles. Su largo no pasaba de un metro cuarenta, pero en cambio su grueso alcanzaba al de una botella. Magnífico ejemplar, cruzada de rombos amarillos; vigorosa, tenaz, capaz de quedar siete horas en el mismo lugar frente al enemigo, pronta a enderezar los colmillos con canal interno que son, como se sabe, si no los más grandes, los más admirablemente constituidos de todas las serpientes venenosas.

(Quiroga, 1987, p. 9)

de la que además ofrece lo que sería una aproximación psicológica a sus capacidades y mermas:

...todo lo que Terrífica tiene de largo en sus colmillos, lo tiene de corto en su inteligencia. Ella lo sabe también, y aunque incapaz por lo tanto de idear plan

alguno, posee, a fuer de vieja reina, el suficiente tacto para callarse. (Quiroga, 1987, p. 11).

En general el narrador tiene buen cuidado en ir precisando cómo son los distintos tipos de reptiles que aparecen o de permitir que otras voces lo hagan, por ejemplo, una de las víboras define así las aptitudes de las culebras: “Se trata de su fuerza, de su destreza, de su nerviosidad, como quiera llamársele. Cualidades de lucha que nadie pretenderá negar a nuestras primas”. (p. 11).

Naturalmente, las descripciones se ocupan especialmente de la protagonista, Anaconda: “Y la cabeza viva y simpática de Anaconda avanzó, arrastrando tras de sí dos metros cincuenta de cuerpo oscuro y elástico.” (p. 28) Y más adelante:

La Anaconda es la reina de todas las serpientes habidas y por haber, sin exceptuar al pitón malayo. Su fuerza es extraordinaria, y no hay animal de carne y hueso capaz de resistir un abrazo suyo. Cuando comienza a dejar caer del follaje sus diez metros de cuerpo liso con grandes manchas de terciopelo negro, la selva entera se crispa y encoge. (Quiroga, 1987, p. 29).

Tras el enfrentamiento de reptiles y hombres las descripciones son más rápidas, pero no menos expresivas, y siguen aludiendo tanto a actitudes “espantadas, derrotadas” (p. 37) como a apariencia física: “estaban todas magulladas, pisadas, pateadas, llenas de polvo y sangre entre las escamas rotas.” (p. 38)

También los hombres están “pálidos y jadeantes” (p. 36) tras la incursión y ataque de las serpientes.

Naturalmente, aunque la atención fundamental está en la población de reptiles, su organización etc., también se presta atención a otras realidades, por ejemplo, la casa donde tiene su sede el Instituto Seroterápico que da paso a una breve y acertada topografía: “La casa a que hacía referencia Lanceolada era un viejo edificio de tablas rodeado de corredores y todo blanqueado. En torno se levantaban dos o tres galpones.” (p.8). O la bella topografía inicial en que, con gran sencillez y también oportunidad, se alude a la tormenta lejana y el ambiente cargado:

Eran las diez de la noche y hacía un calor sofocante. El tiempo cargado pesaba sobre la selva, sin un soplo de viento. El cielo de carbón se entreabría de vez en cuando en sordos relámpagos de un extremo al otro del horizonte; pero el chubasco silbante del sur estaba aún lejos. (Quiroga, 1987, p. 7).

El estudio pormenorizado de los aspectos descriptivos por parte del alumnado sin duda facilitará oportunamente el análisis de aspectos relevantes del relato, pero además podrán observar cómo a veces se utilizan otros medios para realizar perfiles psicológicos, por ejemplo, encontramos todo un discurso de una víbora para manifestar y corroborar su falta de perspicacia e iniciativa y, a la vez, su habilidad para facilitar la de sus compañeras. O sea que su habla hará su descripción psicológica.

El **discurso** en cuestión lo pronuncia Terrífica, la serpiente de cascabel, para abrir el Congreso en el que se reúnen las serpientes a fin de determinar las formas de actuación más convenientes ante la aparición del hombre en su entorno. Es una comunicación muy breve pero bastante oportuna; pasamos a reproducirlo:

–¡Compañeras! –dijo–. Hemos sido todas enteradas por Lanceolada de la presencia nefasta del Hombre. Creo interpretar el anhelo de todas nosotras, al tratar de salvar nuestro Imperio de la invasión enemiga. Sólo un medio cabe, pues la experiencia nos dice que el abandono del terreno no remedia nada. Este medio, ustedes lo saben bien, es la guerra al Hombre, sin tregua ni cuartel, desde esta noche misma, a la cual cada especie aportará sus virtudes. Me halaga en esta circunstancia olvidar mi especificación humana: No soy ahora una serpiente de cascabel: soy una yarará, como ustedes. Las yararás, que tienen a la Muerte por negro pabellón. ¡Nosotras somos la muerte, compañeras! Y entre tanto, que alguna de las presentes proponga un plan de campaña. (Quiroga, 1987, pp. 10-11).

Al repasar ese discurso encontramos el saludo inicial (“¡Compañeras!”), en el que al vocativo se le une la “*captatio benevolentiae*”. Sigue la exposición de la causa de la reunión (la presencia del hombre) y la propuesta de actuación, con una argumentación mínima pero adecuada; finalmente concluye con la expresión del orgullo de la oradora por la pertenencia al grupo de las serpientes venenosas, aunadas por significar la muerte, y la petición de propuestas de actuación, con lo que este micro discurso se configura como un ejemplo arquetípico de esta fórmula comunicativa, que además caracterizará el habla y comportamiento de la serpiente de cascabel, pudiéndose observar la oportunidad de la comunicación y la prudencia de la hablante, aspectos ambos que se pueden justificar por la avanzada edad que se le atribuye.

Al no proponer la presidencia del Congreso ningún plan se abre un **debate**, variante dialogística que se caracteriza por una mayor formalidad y restricción temática. Lo abre Cruzada, la víbora que quedará caracterizada a lo largo de todo el relato como más capaz intelectualmente, proponiendo en cada momento la actuación más oportuna y haciendo las sugerencias más convenientes. En este primer momento intenta convencer al grupo de la necesidad de pedir la

colaboración de las culebras, a las que considera insustituibles para los primeros movimientos de aproximación e información. Sus razones y persuasión convencen al Congreso y se procede a contactar con las culebras.

Pero este no es sino el primer debate, ya que, en una segunda sesión del Congreso, se dialogará sobre la conveniencia de atacar a los caballos, que mantiene la cobra real (proposición que finalmente se acabará aceptando por ser defendida por alguien con más poder) y la más acertada de la culebra de atacar al perro, en el que ve el mayor peligro por su capacidad para rastrear serpientes.

Y todavía habrá un tercer debate, este último más rápido, cuando, de vuelta de la fracasada incursión de las caballerizas, se plantee la doble posibilidad de la desbandada, que propondrá la culebra con el fin de dificultar el rastreo del perro, y la de la cobra real, que propone que se reúnan en la gruta, lo que, al aceptarse, supondrá la masacre final de las serpientes.

La mera observación de la abundancia de debates nos presenta una sociedad excesivamente formalista y alerta sobre el alcance que el narrador quiere conferir a su relato, haciendo que los sucesivos consejos en que se reúnen las serpientes aludan con claridad a un congreso político y que, a través de esa presentación, podamos observar con mayor objetividad la suerte de las distintas iniciativas, unas inteligentes y basadas en la lógica y la oportuna valoración de posibilidades, y otras en la vanagloria y el orgullo personal de quienes las patrocinan, y que son aceptadas o rechazadas, con frecuencia, no por el valor de la propuesta en sí, sino por la fuerza con la que parece aureolada la proponente, como queda en evidencia con las sucesivas de la cobra real frente a las más lógicas de la culebra, que acaban siendo desestimadas.

Es curioso que el discurso y el debate precedan a la aparición del **diálogo** en este relato y posiblemente suponga una clara señal, tal y como indicábamos arriba, de las distintas alusiones a formas típicas de congresos políticos o

similares. El diálogo entre Cruzada, la víbora con mayor claridad mental y Ñacatiná, la culebra, lo encontramos ya en el capítulo tercero. Posteriormente aparecerán otros entre los hombres del Instituto Seroterápico, entre Cruzada y la cobra real, etc.

Se trata en todos los casos de diálogos de una gran sencillez y brevedad, su ritmo es, consiguientemente, muy rápido. En el primero, entre los dos reptiles, encontramos los vocativos (“¡Eh, Ñacatiná!”), las interrogaciones e incluso la “captatio benevolentiae” (“prima adorada”), que nos presentan con fuerza la apelación del lenguaje. En los otros vemos sobre todo las uniones vertiginosas de pregunta/respuesta, entre las que aparece una especie de anticipo del cierre del relato, cuando Cruzada le dice a la cobra real a propósito de Anaconda: “...¿Sabes de qué se alimenta? –Supongo... –Sí, de víboras asiáticas” (p. 23), amenazando a la serpiente venenosa veladamente con la posibilidad de la actuación de la gran serpiente semiacuática americana.

Los diálogos sirven para hacer avanzar la acción con rapidez a la vez que le comunican una gran ligereza, ya que dan a entender situaciones con gran prontitud.

También aparecen **monólogos**, por ejemplo el de Lanceolada reflexionando al comienzo del relato: “–Quisiera pasar cerca de la Casa –se dijo la yarára–. Hace días que siento ruido, y es menester estar alerta...” (pág. 8) y más adelante con la expresión admirativa: “–¡El Hombre! –murmuró Lanceolada.” Y algún otro, por ejemplo los de la culebra, cuando está observando en la casa y parece compadecerse de la situación: “–¡Pobre gente! –murmuró–. Se les han roto cinco tubos...” (p. 17) y los de Cruzada cuando despierta tras la mordedura de la cobra lamentando la falta de tiempo y fuerzas.

Son también monólogos muy reducidos, que se limitan a traducir el pensamiento del sujeto de que se trate a propósito de una situación concreta; como

en el caso de los diálogos que comentábamos antes resultan muy funcionales para el oportuno desarrollo del relato, aportando a la vez agilidad y diversidad, al evitar la monotonía de una única voz monocorde.

#### *6.2.1.2. El hilo conductor narrativo*

Tal y como hemos visto, la narración actúa en este relato como aglutinante de todo un despliegue de tipología comunicativa que supone variedad y efectividad.

Se trata de un narrador en tercera persona, heterodiegético y omnisciente, pues expone lo que los distintos intervinientes sienten y piensan sin que ninguna manifestación previa de ellos pueda justificarlo. Así, por ejemplo, en el ensueño de Terrífica previo a su tarea de anular al perro: "...mientras en el fondo de la caverna la serpiente de cascabel quedaba arrollada e inmóvil, fijando sus duros ojos de vidrio en un ensueño de mil perros paralizados" (p. 20) o, al tratar de la desbandada de las serpientes, se señala que estaban "...viendo con consternación que el día comenzaba a romper a lo lejos" (p. 37).

Nada permite saber en qué se ocupa la mente de la serpiente en ese momento, o la situación psicológica de desánimo de la que se habla en el segundo texto, pero el narrador lo manifiesta. Este tipo de narrador supone una seguridad absoluta para el lector, la sensación de que todo está bajo control y únicamente queda dejarse arrastrar por esa corriente de certezas.

Como hemos advertido en el apartado anterior, el relato no está constituido únicamente por una narración monocorde, sino que surgen otras voces protagonistas que intervienen en discursos, diálogos y debates y que, al hablar, además de hacer avanzar la narración contándonos circunstancias pertinentes, realizan su propia caracterización en gran medida, y así vemos la estulticia que se

esconde en la violencia de las víboras, parapetadas siempre tras el poder de su veneno y también la mayor capacidad en general de las culebras que, faltas de esa arma mortífera, deben recurrir a otras habilidades. Lo sintetiza muy bien Anaconda cuando habla en el congreso de las dos formas de cazar que suponen sendos retratos de dos tipos de reptiles:

Permíteme, Ñacaná. Cuando un ser es bien formado, ágil, fuerte y veloz, se apodera de su enemigo con la energía de nervios y músculos que constituye su honor, como lo es el de todos los luchadores de la creación. Así cazan el gavilán, el gato onza, el tigre, nosotras, todos los seres de noble estructura. Pero cuando se es torpe, pesado, poco inteligente e incapaz, por lo tanto, de luchar francamente por la vida, entonces se tiene un par de colmillos para asesinar a traición, ¡como esa dama importada que nos quiere deslumbrar con su gran sombrero! (Quiroga, 1987, p. 33)

El coro de voces va así configurando el conjunto del relato.

#### *6.2.1.2.1 La estructuración en capítulos*

Ya hemos subrayado que todos estos sistemas alternativos de presentación suponen un impulso de la narración propiamente dicha y le aportan una ligereza indudable; pero el autor utiliza también otros para acortarla, que a la vez le transmiten velocidad y claridad. Nos estamos refiriendo en concreto a la compartimentación: su estructuración en capítulos.

La materia narrativa se reparte aquí en porciones argumentales (los capítulos del I al XI) que acogen las sucesivas peripecias como si de un guión se tratara: por ejemplo el capítulo I relata el encuentro de la víbora Lanceolada con el hombre, el II la reunión en congreso de las víboras, con discurso y debate



incluido, el III el diálogo de la víbora Cruzada con la culebra para pedirle que vaya a inspeccionar la casa dada su mayor agilidad, el IV es la observación del Instituto, etc. Cada capítulo supone un avance notable en el argumento que sería sin duda más largo y complicado de no adoptar esta fórmula de división, que corta el flujo narrativo en cada ocasión para dar un salto hasta una situación novedosa.

La exposición resulta así más ligera (porque se hace una oportuna selección de elementos, dejando solo lo pertinente para el avance del relato) y también más clara y ordenada; resulta todo un acierto expresivo el fragmentarismo de esta secuenciación.

#### *6.2.1.2.2. Las recapitulaciones*

Pero ese recurso no es el único que se utiliza para aclarar y precisar el relato sin sobrecargarlo y alargarlo con exceso. Ocasionalmente encontramos breves reiteraciones de aspectos presentados con anterioridad, pero quizás no con la suficiente precisión. Así, por ejemplo, cuando la culebra vuelve de su excursión a la casa, el diálogo entre los hombres ha transmitido ya bastante información sobre su actividad, pero no toda, de hecho el narrador subraya “Tantas cosas curiosas oyó...” (p. 17) pero sin indicar cuáles, por lo que, ya ante el congreso, Ñacaní va a precisar, en un oportuno resumen narrativo, toda la situación: “Y Ñacaní contó todo lo que había visto y oído: la instalación del Instituto Seroterápico, sus planes, sus fines y la decisión de los hombres de cazar cuanta víbora hubiera en el país.” (p. 19).

Igual ocurre cuando la víbora Cruzada acude al Instituto para hacer un reconocimiento y es capturada e introducida en el Serpentario, donde conoce a la cobra Hamadrías y traman un plan, cosa que el lector desconoce. Solo sabemos que la cobra ataca a la víbora y esta es apartada al creerla muerta; posteriormente, cuando Cruzada se recupera y están sacándole el veneno a la cobra, la víbora

actuará atacando a los hombres para facilitar que la cobra pueda tener un punto de apoyo y atacar a su vez. Que todo esto constituía un plan de ataque lo sabremos cuando el narrador nos lo certifique en un resumen de todo el episodio:

El Congreso quedó un instante pendiente de la narración de Cruzada, que tuvo que contarle todo: el encuentro con el perro, el lazo del hombre de lentes ahumados, el magnífico plan de Hamadriás, con la catástrofe final, y el profundo sueño que acometió luego a la yará hasta una hora antes de llegar. (Quiroga, 1987, p. 31).

Estos procedimientos suponen una presentación dual; en principio de la peripecia vital, en la que se contempla una determinada acción que, sin embargo, no aparece debidamente justificada, y que luego se afianzará en un momento posterior, mediante una narración rápida y exacta. Así se consigue aunar un sistema de presentación (directo y minucioso) sumado a una narración sucinta pero precisa que ofrece los oportunos razonamientos explicativos. La combinación de ambos sistemas supone la brillantez y vitalidad de un lado y la síntesis de otro, consiguiendo una fórmula extremadamente acertada y que explica cómo con tanta brevedad se puede expresar tanto.

#### *6.2.1.2.3. El epílogo*

El relato se cierra con el exterminio de las serpientes por parte de los hombres y el salvamento de Anaconda, cuando se percatan de que se ha enfrentado y dado muerte a la cobra. El último párrafo nos indica, como en los cuentos tradicionales, la supervivencia de la boa (“Anaconda no murió”) y su peripecia posterior, con sendos viajes que, nos dice el narrador, “pertenecen a otro

relato”, emplazando con ello a la lectura de una supuesta obra posterior sobre la campeona que es capaz de enfrentarse al veneno, acabar con él y sobrevivir.

### *6.2.1.3. El análisis funcional de la narración*

#### *6.2.1.3.1. La función referencial*

Anaconda, el nombre de la boa que se enfrenta a una cobra en un combate singular, acabando con ella por estrangulamiento (aunque quedando maltrecha a causa del envenenamiento) da título no solo al relato del que nos ocupamos, sino a toda una colección de ellos, lo que evidencia la alta estima del autor por esta narración. Es término común que aquí se utiliza como nombre propio.

Como ya adelantábamos, el relato es una fábula moderna protagonizada por serpientes que actúan como humanos. No solo hablan, sino que incluso hacen discursos canónicos, se enfrentan en debates, ironizan, etc., o sea, sufren un proceso de personificación del más alto nivel: la prosopopeya es total.

El narrador nos presenta distintos tipos de serpientes: las víboras, las culebras, una cobra y una boa (Anaconda) y, aunque algunas aparecen con nombre propio y bastante singularizadas, trata de hacer una caracterización global entre las serpientes venenosas, generalmente estúpidas, orgullosas de su bello físico y de su veneno, que les otorga el poder de dar muerte, y las que no lo tienen, como las culebras o la boa, que deben sobrevivir con inteligencia, agilidad, fuerza, etc. Solo una de las víboras, Cruzada, se distingue por su sensatez, cordura y valentía. Ella es quien aconseja que se apoyen en las culebras para indagar sobre la situación sobrevenida, quien se ofrece a acercarse a la casa como avanzadilla y ejecuta el plan con la cobra para escapar y dar muerte a los hombres. Es la única que reconoce otros valores fuera del poder del veneno, pero su buen sentido no servirá por encontrarse en minoría.

La inteligencia de la culebra y la oportunidad de sus sucesivos consejos tampoco servirá de nada, porque las víboras la consideran alguien claramente inferior y despreciable (no se presenta autorizada con el prestigio de las pruebas éticas) y adoptarán las opiniones de la cobra al aparecer revestida de un mayor poder letal.

Por último, el narrador ve la bondad de Anaconda como efecto de su poder: “Pero la Anaconda es demasiado fuerte para odiar a sea quien fuere...” (p. 29).

Respecto a los hombres, en principio aparecen aludidos con el sustantivo común transcrito con mayúsculas: “¡El Hombre!” (p. 8), la personificación del peligro para las serpientes. Más adelante recibirán algún nombre propio, pero no hay entre ellos ninguna personalidad acusada, solo se percibe la mayor autoridad del director del Instituto.

Por lo que respecta a las coordenadas espacio-temporales, también aparecen muy cuidadas en el relato. El primer párrafo, por ejemplo, marca la hora y el lugar en el que se van a desarrollar los primeros hechos:

Eran las diez de la noche y hacía un calor sofocante. El tiempo cargado pesaba sobre la selva, sin un soplo de viento. El cielo de carbón se entreabría de vez en cuando en sordos relámpagos de un extremo al otro del horizonte; pero el chubasco silbante del sur estaba aún lejos.

Por un sendero de vacas en pleno espartillo blanco, avanzaba Lanceolada...

(Quiroga, 1987, p. 7)

Tras esto, la víbora va a inspeccionar la casa: “La casa a que hacía referencia Lanceolada era un viejo edificio de tablas rodeado de corredores y todo blanqueado. En torno se levantaban dos o tres galpones.” (p. 8).

Se trata de descripciones breves y oportunas que van presentando los distintos lugares, sobre todo la localización del Congreso:

En la base de un murallón de piedra viva, de cinco metros de altura, y en pleno bosque, desde luego, existía una caverna disimulada por los helechos que obstruían casi la entrada. (...) Fue allí, en consecuencia, donde, ante la inminencia del peligro y presidido por la víbora de cascabel, se reunió el Congreso de las Víboras.

(Quiroga, 1987, pp. 9-10)

El tiempo del relato está muy concentrado, en la primera noche la víbora Lanceolada se encuentra al hombre, en la segunda se reúne el Congreso y la culebra va a recabar información, durante el día siguiente Cruzada se acerca a la casa y vuelve con la cobra real al Congreso, que se encuentra de nuevo reunido en la noche tercera, y allí deciden el equivocado ataque a los caballos, que servirá precisamente para salvarlos y, a la mañana siguiente serán masacradas. La rapidez de la reacción tanto por parte de las serpientes como de los hombres es quizá una de las características más evidentes del relato.

El tiempo se prolonga artificialmente en el epílogo del último párrafo de la narración, lo que no invalida la concentración temporal a la que hemos aludido.

Finalmente, con respecto al asunto tratado, se trata simplemente de la instalación de un Instituto Seroterápico en plena selva, a fin de elaborar sueros que inmunicen contra el veneno de la picadura de las víboras. La presencia del hombre representa para estas un peligro, que tratan de evaluar y mitigar

reuniéndose en Congreso para adoptar las soluciones más oportunas. Deciden atacar y, frente a la opinión sensata de la culebra, que piensa que el gran peligro lo representa el perro y que debe ser eliminado para evitar que pueda rastrearlas, se acuerda atacar a los caballos, a los que en realidad salvan, porque estaban siendo inmunizados y les faltaban las dosis que les suministrarán ellas con sus mordeduras. Además acaban magulladas por los hombres que, a la mañana siguiente, las rematarán al tomar de nuevo una decisión equivocada: la de no dispersarse, facilitando así su exterminio total. Las dos decisiones equivocadas las adopta la asamblea por seguir la opinión de la cobra, un ejemplar mortífero en extremo, que aparece revestida de autoridad ante ellas por su poder de destrucción. Es por lo que Anaconda se enfrenta a ella y le da muerte estrangulándola, superando con su fuerza el poder del veneno de la otra, lo que le valdrá la ayuda posterior de los hombres.

Lo más curioso es el formalismo que encontramos en la sociedad de las serpientes, que se reúnen en congresos, adoptan acuerdos tras los debates, dictan leyes de inviolabilidad mientras duran sus reuniones, etc.

#### *6.2.1.3.2. La función apelativa y la fática*

En los diálogos que se incluyen dentro de la narración, a pesar de su brevedad, encontramos una enorme fuerza apelativa de forma muy diversificada. Los vocativos son frecuentes, por ejemplo, en el diálogo que mantienen la culebra y Cruzada, cuando esta última va a buscarla: “-¡Ñacaní! -repitió Cruzada, levantando medio tono su silbido. -¿Quién me llama? -respondió la culebra. - ¡Soy yo, Cruzada! -¡Ah, la prima!...¿Qué quieres, prima adorada?” (p. 13), este último vocativo con una “*captatio benevolentiae*” a todas luces irónica por la respuesta de Cruzada: “-No se trata de bromas, Ñacaní”.

También encontramos imperativos: “–Continúa. –Pero acércate aún...” (p. 24) en la conversación mantenida entre Cruzada y la cobra, o interrogaciones retóricas: “¿Quieren vida más dulce?” (p. 19), que resulta irónica, pues se refiere a la que llevarían las víboras capturadas en el Instituto.

En cuanto a la función fática está también muy presente en el diálogo que mantienen estas dos serpientes: “¿Te sorprende, eh?” (p. 22), “¿Me entiendes? –concluyó mirando en los ojos a la yará.” (p. 24), porque la cobra tiene especial interés en averiguar si el mensaje está llegando correctamente.

#### *6.2.1.3.3. La función emotiva*

Son muchas las frases exclamativas que aparecen en los diálogos y en los monólogos. Por ejemplo, cuando Cruzada intenta cumplir con su parte del plan acordado con la cobra, sus monólogos son en gran medida exclamativos: “–¡Y no estoy sino a treinta metros! –murmuraba–. ¡Dos minutos, un solo minuto de vida, y llego a tiempo!” (p. 26) y más abajo: “–¡No tendré tiempo! –se dijo desesperada.” (p. 26).

La cobra también utiliza la exclamación en su monólogo interior: “–¡Un punto de apoyo! (...) ¡Ya lo conseguí, por fin!” (p. 26).

También encontramos las frases exclamativas en los diálogos, por ejemplo, en el rechazo que obtiene Anaconda por parte del resto de serpientes cuando acude al Congreso: “–¡Este no es tu lugar! (...) ¡Fuera! ¡Fuera!” (p. 28). Y, desde luego, aparecen en la mayor parte de las propuestas de esta segunda reunión del Congreso.

Igualmente se utilizan en los diálogos de los hombres, por ejemplo al anunciar el ataque de las víboras: “¡La caballeriza está llena de víboras!”.

La frecuencia de estos usos nos manifiesta con claridad la energía desplegada por parte de todos los intervinientes del relato, no solo por lo que se refiere a sus manifestaciones, sino también en sus pensamientos.

Por otro lado, y refiriéndonos a la voz del narrador, hay una serie de marcas del vocabulario empleado que nos remiten incluso a la persona del autor, por ejemplo, llamar “yuyo” a la hierba, vocablo que se emplea en Uruguay y Argentina (Horacio Quiroga era uruguayo, pero fue cónsul en Argentina), o el término “ñacaní” para referirse a las serpientes, o “galpón”, como cobertizo, propio de la América meridional, en fin, que los términos empleados apuntan a variantes diatópicas que señalan con claridad el origen de quien está escribiendo y nos manifiestan ciertos aspectos de la función emotiva.

#### *6.2.1.3.4. La función poética*

Respecto a la función estética quizás tendríamos que comenzar tratando de las propias **estructuras** del relato a las que antes aludíamos, su división en capítulos, que va estableciendo sucesivos escalones por los que avanza la narración, aligerando esta notablemente y ofreciéndola como suma de acciones relevantes, no como un “continuum” monocorde, ya que establece saltos a fin de tratar lo pertinente.

Asimismo las formas reiterativas que surgen cuando se ofrece un cuadro determinado y luego se retoma narrativamente, en un resumen que aporta algún aspecto aclaratorio o valorativo, o bien que sanciona, desde la visión del narrador omnisciente, el conjunto de lo acaecido.

No deja de ser curiosa la presencia del epílogo en el último párrafo, ofreciendo un cierre al relato un poco ajeno a él, ya que, por una parte, se refiere a la recuperación de Anaconda del envenenamiento sufrido cuando se enfrenta a la



cobra, pero por otra da noticia de otros viajes emprendidos por ella y desliza la promesa de futuros relatos para dar cuenta de ellos, lo cual supondría una continuidad de lo aquí narrado en segundas partes complementarias, lo que configuraría nuestro relato como solo un hito en el conjunto de los emprendidos en su curso vital por la boa Anaconda.

Pero lo más relevante sin duda respecto a los recursos estéticos no es la estructura, sino el uso de lo figurativo, especialmente de la **prosopopeya**. Ya adelantamos que *Anaconda* es una fábula del siglo XX, ya que en ella aparecen las serpientes con los atributos humanos del raciocinio y la palabra, y esto además de forma muy solemne, en reuniones congresuales y con discursos y debates canónicos.

Con la utilización de animales remedando a humanos se consigue sobre todo la oportuna distancia de los hechos y actitudes, para poder así ofrecer un conjunto que se juzgará con mayor objetividad que si se atribuyera a hombres. Además esos animales pueden presentar algún atributo que simbolice con claridad posturas, decisiones o actuaciones; en ese sentido el veneno de las víboras resulta especialmente simbólico de la maldad y el reptil mismo puede aportar el matiz de lo rastreador por su forma de moverse, con lo que pueden cristalizar aspectos oportunamente expresivos en el conjunto.

Como la personificación de las serpientes adopta el formalismo extremo de la convocatoria a congresos que tienen unas normas establecidas, como la de no agresión, y unos comportamientos verbales específicos, como los discursos, debates y deliberaciones, pasa a convertirse en realidad en una **parodia** de esas actividades humanas, y es así como nos resulta más evidente que no es el buen sentido de una sugerencia, su realismo y su eficacia lo que la hará triunfar, sino que comprobaremos que vencen las sugerencias de quienes aparecen revestidos de mayor poder, como ocurre con la cobra asiática, depredadora de víboras, aunque sus propuestas no sean tan acertadas como los consejos de la culebra, que, al

carecer de veneno y, por lo tanto, no significar una amenaza, se desestimarán. Sin duda la insistencia en presentar los sucesivos debates del congreso pretende con claridad aludir a una réplica de los humanos con un sistema paródico que resulta totalmente acertado.

Por último tendríamos que hablar de la **ironía** que aflora con frecuencia en los diálogos entre las serpientes, como ocurre en el ejemplo, que hemos destacado con anterioridad, que pasa entre la víbora Cruzada y la culebra, en el que esta última la llama “prima adorada” y la víbora rechaza expresamente la broma, o cuando la culebra dice a la cobra: “¡Te felicito, Hamadriás!” (p. 38) después de que, por su consejo, solo han conseguido salvar a los caballos en lugar de matarlos y acabar maltrechas; también, con frecuencia, se precisa en la narración que determinada frase se ha pronunciado “con sorda ironía” (p. 28), o que “Anaconda y Ñacatiná tornaron a cruzar una mirada irónica” (p. 29), o “Hamadriás se volvió vivamente, porque en el tono tranquilo de la voz había creído notar una vaguísima ironía” (p. 33), insistiendo “La cobra real volvió a sentir la ironía anterior”.

Llegar a utilizar la ironía y a percibirla, como ocurre aquí, supone encontrarse en un estadio de inteligencia superior, lo que certifica que el narrador ha intentado, a través de la sociedad de sus serpientes, presentar una refinada crítica de los estadios superiores en la sociedad humana, porque son muchos los hombres incapaces de usar o percibir la ironía.

El relato se perfila así como una acertada visión de la organización social y política, lo bastante alejada para facilitar que se pueda asumir con objetividad la crítica (al ser protagonizada por animales) y a la vez similar para que no haya lugar a equívocos. La manifestación de que lo razonable, defendido por alguien que no tenga poder, quedará desestimado, frente a lo incongruente que presente otro respaldado por su fuerza (que aquí aparece simbolizada por la capacidad venenosa de las distintas serpientes) es extraordinaria. En ese sentido los **aspectos simbólicos** del relato deben ser convenientemente destacados.

Así pues, el conjunto de la fábula de Horacio Quiroga supone la presentación de un alegato contra el poder de la fuerza frente a la razón. El conglomerado expresivo que hemos ido analizando supone una visión clarificadora (por simplificada) del conflicto entre la razón y el poder, que finalmente dirimirá Anaconda enfrentándose con su esfuerzo al veneno de la cobra asiática y vencéndola. Es por tanto una fábula amable y positiva en ese sentido, pero también crítica, aunque con una crítica no muy acidulada, ya que se presenta a partir de una sociedad animal supuestamente lejana.



### **6.3 Una narración breve en inglés: *The Real Thing*, de Henry James**

#### **6.3.1. Características formales de la narración**

Al haber utilizado para el ejemplo anterior un narrador en tercera persona, era casi obligado ejemplificar ahora con uno en primera persona, homodiegético, o sea, participante en la historia que relata. Este tipo de narradores ofrecen una enorme verosimilitud, ya que idealmente cuentan acontecimientos que les han ocurrido, lo que supone una gran seguridad para el lector; como contrapartida sin embargo tienen, en principio, la parcialidad de su punto de vista, que puede llevarnos hasta un relato sesgado o muy distorsionado y para ejemplificar adecuadamente todo esto hemos recurrido a la magia de Henry James. De él dice Baquero Goyanes:

Para evitar la omnisciencia, sin prescindir de la objetividad entrañada en la tercera persona, algunos novelistas han manejado la técnica llamada, desde Henry James, del *punto de vista*. El gran escritor norteamericano no se contentó con manejar inteligentemente tal técnica, sino que teorizó acerca de ella en los prólogos de alguna de sus novelas. Con tal técnica se pretende suprimir la visión y estimativa propia del narrador, trasladándola a uno o varios personajes, desde los cuales –desde cuyas perspectivas– aparecen configurados y presentados al lector los hechos novelescos. James no pone a su lector en contacto directo con la acción novelesca, sino más bien a través de lo que algún o algunos personajes opinan de esa acción, a través de un punto de vista o conciencia intermediaria. (Baquero, 1988, p. 79)

Y en *La estructura de la novela actual*, precisa: “algunas novelas de Henry James, en donde la ambigüedad y la incertidumbre son tales, que nos sentimos en

principio solicitados por la lógica de la narración, atentos a la mano que dibuja más que a la forma que ella dibuja en blanco.” (Baquero, 1989, p. 247).

Resulta además especialmente significativo que la mayor parte de los tratados de narrativa recurran a las creaciones de Henry James para ejemplificar formas y matices. Por ejemplo, a propósito de sus personajes, Oscar Tacca dice: “James pretendía mostrar a sus personajes como viéndose en un juego de espejos. Lo esencial es aquí la sustitución de la mirada omnisciente del relator por la intermirada de los personajes.” (Tacca, 1978, p. 78).

En el caso del narrador de *The Real Thing*, la impresión inicial que tiene el lector es la de estar en presencia de la más escrupulosa imparcialidad y espíritu crítico. Su opinión se ve arropada por la de otras personas, con las que dialoga a propósito del asunto que está presentando y, además, tiene una aparente tendencia a la objetividad que puede tranquilizar al lector más exigente, pues se plantea la posibilidad de la comisión de errores, con lo que, aparentemente, se podría dar por zanjado el problema de la limitación inherente al uso de la perspectiva única, dado ese despliegue de capacidad crítica. Ahí precisamente reside gran parte de la maestría de este gran autor.

Es particularmente singular, por ejemplo, la utilización que hace de suceso/relación, que aparece en el arranque y en otros momentos del relato. El narrador, que está refiriendo sucesos pasados, podría haber optado por presentar su valoración o resumen, una vez que ya han ocurrido (idealmente) y, en lugar de eso, da paso a la reproducción de las escenas tal y como “sucedieron”, presentando, por ejemplo, el equívoco inicial en que el pintor (el narrador), a la vista de la elegancia de sus visitantes, piensa que vienen a encargarle un cuadro, cuando, en realidad, lo que pretenden es emplearse como modelos para poder sobrevivir. Resulta curioso que se utilice esa especie de sincronía entre el acontecimiento y su relación, ya que la confusión, que supuestamente generó el suceso, se disipa una vez se ofrecen las oportunas explicaciones, y estas

explicaciones podrían haber sido el objeto del relato de nuestro narrador, cuyo empeño, no obstante, está en transferir al lector una impresión idéntica a la que él padeció, lo que le lleva a prescindir de la simplificación de las soluciones y a la presentación de lo ocurrido, a fin de que la valoración del lector sea la más adecuada posible. La misma técnica seguirá reiterándose a lo largo de todo el relato.

El hecho de evitar la mediación narrativa y optar por la presentación de los hechos, podría aceptarse también como una primera prueba de imparcialidad por parte del narrador, que remite al lector a lo ocurrido y no a su valoración particular.

A los alumnos se les ha de destacar también el especial interés de este narrador por el lector real, tanto, que llega incluso a romper el hermetismo del relato (como tantas veces hiciera Cervantes) para dirigirse directamente a él: “I leave the reader to guess” (James, 1996, p. 34).

En realidad parece que toda la narración se haya realizado para ofrecer una especie de justificación de la actuación de ese narrador/personaje ante el lector, actuación en la que se amalgaman su visión artística y otras realidades que van a resultar determinantes; sobre todo porque resulta sorprendente que se cuestione tanto a propósito de la opinión de ese lector, lo que supone cierto temor ante su juicio: “You may say that this was my business, was only a question of placing her.” (James, 1996, p. 44)

Inicialmente tenemos que destacar de él, pues, su evidente interés por el lector y su aparente imparcialidad.

### **6.3.2. Los diálogos en la narración**

Como con anterioridad nos hemos ocupado de otros diálogos, no estudiaremos en profundidad ahora los que aquí aparecen, aunque sí resulta oportuna su consideración por parte del alumnado como actividad de repaso y, a la vez, para reflexionar en el conglomerado de voces que se dan cita en una novela y que completan a la voz del narrador.

El diálogo inicial entre el narrador y sus principales personajes es especialmente significativo por su parquedad y falta de explicitación, lo que evidencia a la vez la violencia que ellos están sufriendo por la situación en que se encuentran, al tiempo que facilita la incomunicación y el confusionismo inicial. Se trata de diálogos fragmentarios que van siendo apuntalados en cada caso por la narración, o, lo que es lo mismo, de una narración que va viéndose ilustrada, mínimamente, por la aparición de unos brevísimos diálogos, que sirven para presentar el azoramiento de los modelos potenciales y la confusión del narrador, debida a la falta de explicaciones oportunas. Así que las breves palabras de los modelos están ilustrando con claridad su timidez y la violencia que representa para ellos la situación por la que atraviesan y, dado su laconismo, propician la incomunicación inicial.

También aparecen pequeñas intervenciones de Miss Churm, la modelo habitual. Y, finalmente, de su amigo Jack Hawley, también artista, que corroborará la desaprobación y el malestar del propio narrador con los resultados obtenidos en los dibujos hechos a sus nuevos modelos, sentenciando finalmente: “I don’t know. I don’t like your types” (p. 52)

Así pues comprobamos que la inclusión de los diálogos sirve a varios fines: supone la presentación de nuevas voces (que hablando se caracterizan y que facilitan la aparición de perspectivas más variadas) y, consiguientemente, de una



mayor objetividad en el relato. O sea que sirven tanto a los propios personajes como a la trama argumental.

### **6.3.3. El papel de las descripciones**

El narrador va presentando a las sucesivas figuras que aparecen en el relato con prosopografías y etopeyas cuyo análisis puede servir también al alumnado como ejercicio de repaso. Ya en el primer párrafo tenemos la del Comandante Monarch, que completará con otras posteriores:

The gentleman, a man of fifty, very high and very straight, with a moustache slightly grizzled and a dark grey walking-coat admirable fitted, both of which I noted professionally—I don't mean as a barber or yet as a tailor—would have struck me as a celebrity if celebrities often were striking (p. 32)

Un poco más abajo hace la de la esposa:

She was as tall and straight, in her degree, as her companion, and with ten years less to carry. She looked as sad as a woman could look whose face was not charged with expression; that is her tinted oval mask showed friction as an exposed surface shows it (p. 33)

Pero, curiosamente, antes la había juzgado ya como “too distinguished” (p. 32), lo que evidencia claramente la desaprobación del narrador, ya que de algo positivo nunca se puede decir que hay demasiado.

Sin embargo, cuando más adelante describe a Miss Churm, su modelo habitual, y va acumulando aspectos no muy positivos, notamos una corriente de simpatía por su parte. El texto dice:

She looked a trifle blowsy and slightly splashed. I scarcely ever saw her come in without thinking afresh how odd it was that, being so little in herself, she should yet be so much in others. She was a meagre little Miss Churm, but she was an ample heroine of romance. She was only a freckled cockney, but she could represent everything, from a fine lady to a shepherdess; she had the faculty, as she might have had a fine voice or long hair. She couldn't spell, and she loved beer, but she has two or three "points", and practice, and a knack, and mother-wit, and a kind of whimsical sensibility, and a love of the theatre, and seven sisters, and not an ounce of respect, especially for the *h*. (p. 41)

Es lo mismo que ocurre cuando se centra en el vagabundo italiano Oronte, a quien empleará como criado y modelo a la vez. El muchacho, con el que ni siquiera se puede comunicar (ya que no habla inglés) le sugiere innumerables posibilidades expresivas para trasladar a los dibujos y es evidente que con él se encuentra a gusto.

Como los alumnos han sido iniciados en utilizar las descripciones con el efecto de un *boomerang* y reconstruir, a partir de la función emotiva, aspectos de quien ha hecho la aproximación, pueden comprobar que, curiosamente, nuestro narrador se siente muy cómodo ante una chica "being so little in herself" (p. 41), "a meagre little Miss Churm" (p. 41), o ante alguien que muestra "dog-like fidelity in his eyes" (p. 48), pero no ante el Comandante Monarch con su altura ("he was six feet two") (p. 35) o su esposa, de quien dice "she always, in my pictures, came out too tall" (p. 45), "a fascinating woman as seven feet high" (p.

45) y es en ese momento cuando habla de su propia talla: “to my own very much scantier inches” (p. 45) y vemos que quizás la incomodidad se la provoca, entre otras cosas, su propio ángulo de visión, forzado al enfrentarse a gentes mucho más esbeltas que él mismo.

Así pues las descripciones del relato informan en dos direcciones, por una parte de la apariencia física y de las cualidades/defectos o capacidades/incapacidades de los personajes que van surgiendo, y también de la perspectiva favorable o desfavorable que adopta el narrador respecto a ellos y que supone un impulso o un freno considerable, sobre todo porque la contratación de los modelos depende absolutamente de él.

Por eso no puede dejar de señalarse que, tras el reconocimiento de la elegancia de los nuevos modelos, el narrador diga de ellos que podrían servir de imagen publicitaria: “they could surely have been turned to better account for advertising purposes” (p. 35) (tipificada, no artística por consiguiente) añadiendo: “There was something in them for a waist-coat maker, an hotel-keeper or a soap vendor. I could imagine “We always use it” pinned on their bosoms with the greatest effect” (p. 36), lo que confirmaría la clara ausencia de sintonía por su parte con estas personas.

#### ***6.3.4. Las funciones lingüísticas***

Como en los apartados anteriores, al haber realizado reiteradamente con anterioridad los análisis funcionales, no insistiremos aquí de nuevo en ellos, salvo en lo que se refiere a la voz del narrador que es el aspecto que ahora nos ocupa. Sin embargo, a los alumnos se les puede sugerir de nuevo que los lleven a cabo íntegramente, con el fin de ejercitarse en la realización de estudios lingüísticos y literarios desde la perspectiva comunicativa.

#### *6.3.4.1. La función referencial*

La función referencial aparece en gran medida en el título, *The Real Thing*, aludiendo, al parecer, a una determinada visión artística.

El narrador (pintor y diseñador gráfico), nos presenta una anécdota que le afectó directamente, cuando un matrimonio, con gran porte, lo visita para pedirle que los contrate como modelos de las ilustraciones de una novela que le habían encargado, para las que piensan que son idóneos porque representan exactamente la elegancia de sus personajes, lo real.

El pintor, sin embargo, opina que, para que surja una obra de arte, la creación debe ser amplia, de tal manera que defiende que el servilismo representativo supondría un grave perjuicio. Lo expresa claramente: “an innate preference for the represented subject over the real one: the defect of the real one was so apt to be a lack of representation” (p. 38), o más adelante, cuando sentencia: “They had bowed their heads in bewilderment to the perverse and cruel law in virtue of which the real thing could be so much less precious than the unreal” (p. 57).

Pero, curiosamente, los elegantes modelos, que se ven rechazados y sustituidos por los criados, deciden, ante la perspectiva de morir de hambre, dada su situación crítica, proponerse ellos como criados y, cuando ya no hay teorías artísticas de por medio, vemos que tampoco serán escogidos para esa labor, suponiendo una gran inconsecuencia con el deseo de ayudarlos que, de forma sistemática, va exponiendo el narrador, lo cual plantea, sin duda, serios interrogantes al lector.

El relato concluye con la mención de la entrega de una suma de dinero a esas personas para que desaparezcan de su entorno y la insistencia en que habían supuesto un grave peligro (según respalda también la opinión de su amigo) para el

ejercicio de su actividad artística, con lo cual, parece que la entrega del dinero haya sido incluso algo muy generoso por su parte.

Y es ese final el que chirría un poco para cualquier lector atento, por lo que el análisis desde perspectivas complementarias puede resultar muy útil.

#### *6.3.4.2. La función apelativa*

Ya hemos comentado que los diálogos son bastante reducidos, cosa lógica al estar tratando de un relato breve, no obstante podemos encontrar las técnicas más normales para unir al receptor de la comunicación al mensaje, como los vocativos: “A gentleman—with a lady, sir” (p. 32) a veces amalgamados con *captatio benevolentiae*: “We might have brought some, my dear” (p. 37), todo tipo de preguntas, incluso retóricas: “What could you want better than my wife?” (p. 50)... donde vemos, como afirman los tratadistas, que no hay un enunciado interrogativo como tal, sino otras posibilidades, como recuerda a este propósito Mayoral:

(...) la caracterización (...) de la figura Interrogación o Erotema (...) se ha basado en el hecho, de naturaleza pragmática, de que bajo la forma lingüística de una pregunta lo que el emisor formula realmente, y lo que el receptor entiende, es un enunciado afirmativo, de carácter marcadamente enfático y no la petición de una información.

(Mayoral, 1994, p. 295)

Tal y como hemos demostrado repetidamente en todos los comentarios anteriores sobre estos usos; aunque su formulación suele suponer una fuerte implicación del receptor.

Pero resultan de singular importancia estos usos apelativos cuando son comentados por el narrador mismo, que es la voz en la que estamos centrando nuestro último análisis: por ejemplo, cuando ante la pregunta inacabada del Comandante Monarch en el capítulo II del relato: “Wouldn’t it be rather a pull sometimes to have –a–to have–?” (p. 40) con una doble reticencia que, unida a la interrogación, incrementa notablemente los lazos de unión con el receptor, observamos que este (el propio narrador), se percata perfectamente de la intencionalidad de uso de esas fórmulas y que sorteará esa “encerrona”. El texto que lo corrobora dice: “He hung fire; he wanted me to help him by phrasing what he meant.” (p. 40) con lo que comprobamos la fuerza apelativa de los recursos utilizados, reconocida por el mismo receptor, que, sin embargo, elude formular él la petición que se le hace de contribuir a la comunicación, tal y como veíamos en los primeros usos reticentes comentados. Comprobamos por tanto que nuestro narrador es alguien bastante consciente de las posibilidades de algunas formas expresivas y que, precisamente, su conocimiento le hace impermeable y capaz de sortear tales usos. Su consciencia de los procesos comunicativos resulta evidentemente destacable.

Por otra parte, además de las técnicas que hemos comentado, está el hecho de que el narrador se dirige directamente al lector desde el comienzo de la obra (“I leave the reader to guess” (p. 34)), dejando patente que todo el escrito tiene la finalidad de llegar hasta él, o sea que la apelación aparece acogida en la propia expresión del narrador, adquiriendo una dimensión notable.

#### *6.3.4.3. La función emotiva*

Vamos a centrar el análisis aquí exclusivamente en la voz del narrador, ya que el criado Oronte no habla, por desconocer la lengua, Miss Churm repite ideas que ha oído con anterioridad al propio narrador, o sea que es como un eco, y los elegantes modelos que protagonizan la anécdota lo hacen muy parcamente. Además, es el análisis del narrador el que nos ocupa especialmente en este apartado.

Ya hemos comentado que este quiere mostrarse como un modelo de objetividad, por lo que acompañará su opinión con otras de entendidos a fin de defenderla; también hemos señalado que se esfuerza por presentar los hechos en lugar de resumirlos desde su perspectiva; con el fin sin duda de que el lector se sitúe en un ángulo privilegiado de observación.

Sin embargo, a propósito de las descripciones que realiza, hemos señalado que calificar a alguien de “too distinguished” (p. 32) muestra una singular posición de observación, ya que lo positivo difícilmente puede ser excesivo; mientras que, sin embargo, sus humildes modelos, Miss Churm, a quien considera ordinaria, resulta para él claramente gratificante, igual que el criado Oronte, de quien dice: “He proved a sympathetic though a desultory ministrant” (p. 48) y que, a pesar de esa incapacidad declarada, es contratado y también visto con benevolencia.

Hemos señalado más arriba el hecho de que, quizás, la diferencia de estatura pudiera resultar enojosa y generara un rechazo inicial hacia personas mucho más altas que él, ante quienes se sentiría en evidente inferioridad, pero sin duda a eso habría que añadir también la elegancia de su porte y sus atuendos, lo oportuno de sus maneras, etc. Los Monarch generarían quizás para él un impulso de rechazo al sentirse en desventaja frente a ellos. Mientras que, ante la gente insignificante, se encontraría más relajado.

Vemos así cómo se prueba aquí lo que mantienen Bourneuf y Ouellet en su tratado sobre la novela a este propósito, cuando afirman: “Cada personaje de novela, según su manera de ser y de actuar ante otro u otros, nos informa tanto sobre ese otro u otros como sobre sí mismo”. (Bourneuf y Ouellet, 1975, p. 217).

Es curioso, además, comprobar cómo nuestro narrador presupone multitud de cosas a propósito de los Monarch que, en realidad, no sabe, porque va indicando en el relato que lo imagina (“I could fancy”) (pág. 37, p. 43), o lo intuye (“I soon divined that”) (p. 38), o sea, que tal vez es su capacidad especulativa la que genera distancias posiblemente inexistentes. El principio del capítulo II es muy significativo a ese respecto, aludiendo a la admiración que habrían despertado, la magnificencia de sus vestuarios, paraguas y equipajes, que no es más que su propio discurso atribuido a terceras personas, lo que, de nuevo, invalida su pretendida y aparente imparcialidad.

Así pues el narrador que, en apariencia, nos resultaba absolutamente fiable por su prurito de transparencia al reproducir los hechos, resulta alguien que da rienda suelta a su imaginación e inventa vidas que no le han sido contadas y que acepta como reales. Es alguien de una imaginación desbordante.

Pero lo que resulta quizás más evidente de él es su necesidad de justificarse por unos hechos que llevó a cabo y que le provocaron sufrimiento; asegura, por ejemplo, que sufrió ante la dificultad de descubrirles que era su criado quien estaba posando para el protagonista de la novela (que es el puesto que ellos pretendían), y también que pospuso el momento de despedirlos a la llegada del buen tiempo, pues intuye que van a su estudio a calentarse para ahorrar leña; pero, a la vez que esas deferencias, también los hace objeto de la humillación que en esa época suponía, por ejemplo, hacerles servir el té, incluso al criado que estaba posando en ese momento y, cuando ellos, al percatarse de la inversión de papeles (el criado posando y los modelos sirviendo) sugieren quedarse haciendo esas labores también se niega a aceptarlos: “I couldn’t—it was



dreadful to see them emptying my slops” (p. 57). De manera que, finalmente, los despiden y escribe para justificar lo aparentemente correcto de su actuación, asegurando que lo han perjudicado; en realidad su culpabilidad se hace bastante evidente entre otras cosas porque él así lo cree, cree que ha actuado mal con respecto a ellos e intenta disculparse parapetándose tras sus peculiares teorías sobre la transformación del arte.

Para quien sin duda estas personas resultan anodinas es para su amigo Hawley, que las considera “all convention and patent-leather” (p. 53) y que incluso los compara despectivamente a almohadones de pluma, opinión que el narrador recoge, igual que las de otros, a fin de corroborar la suya propia; por ejemplo menciona que el consejero artístico de la editorial para la que trabajaba opinaba que las ilustraciones, para las que habían posado los Monarch, no eran lo que buscaban, lo que lo muestra inseguro y necesitado de terceros para acreditar su postura. A este propósito podríamos traer la locución latina *Excusatio non petita, accusatio manifesta*, porque una excusa es en lo que, en realidad, se convierte todo este escrito.

En definitiva, este narrador de Henry James es uno de los más duales y contradictorios que se puedan encontrar, comparable solo a la narradora de su conocidísima *The Turn of the Screw*, sobre todo por la finura en que se manifiesta la complejidad narrativa. En apariencia nuestro relator es un pintor que rememora una anécdota profesional, la cual plantea a la luz de una peculiar concepción artística, según la cual la reproducción de modelos muy adecuados a la realidad que se quiere presentar coartaría las posibilidades de creación del artista, de manera que, a mayor adecuación del modelo, mayor inadecuación de la representación; por lo que un matrimonio, con innegable empaque, que le pide que los emplee para reproducir a la alta sociedad inglesa, según sus teorías, resulta totalmente inadecuado, y, cuando intenta dibujarlos, sus resultados no son satisfactorios, tanto a su juicio como al de otros entendidos, por lo que se ve

obligado a despedirlos. Además, según hemos ido advirtiendo, aparentemente su imparcialidad al actuar así es total.

Pero, resulta tremendamente chocante que, cuando los pretendidos modelos quieren hacer funciones de criados, también sean rechazados, lo que evidencia que lo que ocurre no tiene que ver con teorías ningunas, sino que simplemente ellos lo amilanan, le hacen sentir terriblemente incómodo, cosa que hemos ido percibiendo en nuestros análisis precedentes, al demostrar cómo lo excelente le ofrece reacciones de repulsa y lo mediocre de aprobación, aspecto comprobable en las descripciones que realiza y que manifiestan un claro complejo de inferioridad por su parte. La humillación a que los somete no es posiblemente más que el intento de equilibrar esa superioridad que lo coarta y que también es la que, sin duda, le impide hacer una acertada reproducción de ellos (cosa que no sería por tanto achacable a los modelos).

Así que la presentación de la anécdota resulta, evidentemente, distorsionada por este narrador en primera persona en su intento de justificarse por su actuación, parapetándose tras la curiosa teoría de que la adecuación de los modelos lo incapacitaba en su creación (ya que se trataba de ilustraciones realistas en que los modelos vestían incluso ropas de época a fin de apoyar o realzar un escrito).

#### *6.3.4.4. La función poética*

Realmente supone todo un reto analizar la función poética en este relato, porque, ya desde el capítulo I encontramos antítesis difíciles de asumir, ya que el narrador se declara tanto molesto como divertido con sus elegantes modelos, y así sigue a lo largo de la narración; en el capítulo II asegura que le gustaban y estar complacido con su aire señorial y en el capítulo IV afirma que lo aburrían mucho y después que “I was moved to give it as complete a lesson as I could” (p. 55) (es

en esa ocasión cuando le pide a Mrs. Monarch que sirva el té incluso a su criado) y no solo son las antítesis continuadas lo que hace que el conjunto resulte contradictorio, sino que, aparte de las inconsecuencias que hemos ido detallando, la ambigüedad del escrito es total, no sabemos a ciencia cierta si hay una corriente de simpatía o de antipatía por parte del narrador hacia esos personajes, total o intermitente. Es evidente que, de alguna manera, siente no haber accedido a su petición de quedarse en la casa y su afirmación final de que le habían causado, según su amigo, un gran daño, parece una débil justificación, una argumentación para tranquilizarse. La complejidad que se logra en conjunto resulta sorprendente, sobre todo si se compara con las reducidas dimensiones del propio relato.

Por lo tanto, analizar el texto desde una perspectiva comunicativa nos ha hecho considerar, al reparar en la función emotiva de nuestro narrador, los aspectos contradictorios en que incurre, la evidente necesidad de confesión que se desprende de su escrito y que resulta manifiesta, sobre todo, al final, lo que implica con claridad un cierto grado de culpabilidad hábilmente disfrazado con teorías peregrinas y aparentemente corroborado con terceras opiniones que, en su mayoría, no hablan de la inadecuación de los modelos, sino de lo poco logrado de las obras realizadas con ellos, cosa claramente diferente. Igual que las antítesis que evidencia la función poética.

Todo ello no hace más que ilustrar la complejidad y la magia de un creador capaz de poner a prueba así a sus futuros lectores, e ilustraría de forma sobresaliente la opinión de Vygotski, el psicólogo ruso, que tanta importancia daba al lenguaje en el proceso del pensamiento humano, llegando a afirmar que “La palabra significativa es el microcosmos de la conciencia humana” (Vygotski, 1993, p. 347), y que, a propósito del lenguaje escrito, aseguraba: “...*el lenguaje escrito es la forma más elaborada, más exacta y más completa del lenguaje*” (p. 327). Sin duda, un relato como este de Henry James, tan breve y tan magnético, probaría lo anterior sobradamente, con sus declaraciones manifiestas y sus

incongruencias veladas, que van haciéndose patentes conforme vamos realizando el análisis de las distintas formas utilizadas y de los principales elementos de la comunicación.

El claroscuro hacia el que nos arrastra Henry James en *The Real Thing*, nos lleva, con innegable maestría, hasta una visión particularista de los hechos, manipulando al lector cuando, aparentemente, está transmitiendo lo ocurrido con la mayor objetividad e imparcialidad. Es un broche oportuno para que los alumnos puedan observar las enormes posibilidades expresivas de la lengua en manos de un genio.

## CONCLUSIONES

Quizás una de las principales dificultades del trabajo ha sido encontrar los textos literarios más adecuados para ilustrar los aspectos que se querían poner de relieve en cada ocasión, sobre todo porque, como ya mencionamos, tenían que ser breves para lograr concentrar la atención. En ese sentido tengo que agradecer a los directores de la tesis sus acertadas sugerencias, sobre todo para que se diversificaran las épocas a fin de poner al alumnado en contacto con creaciones de distintos momentos, y así hemos utilizado autores desde la Edad Media hasta la época contemporánea, escogiendo entre sus obras los fragmentos que nos han parecido más apropiados. Por ejemplo, el monólogo medieval de Celestina nos ha servido para ilustrar sus peculiaridades expresivas, igual que el de Joyce del siglo XX, lo que nos lleva a la conclusión de la persistencia de las formas comunicativas a través de los siglos, igual que hemos utilizado un celeberrimo discurso de *Julius Caesar* de Shakespeare junto a otros de Pérez Galdós, separados también por dos siglos de distancia y que muestran idéntica organización y modo de proceder. Es curioso, por ejemplo que, al tratar de los escasos códigos, fuera del lingüístico, utilizados por la lengua escrita, las humorísticas novelas de Jardiel Poncela nos parezcan el colmo de la creatividad y la modernidad, cuando también descubrimos usos similares ya en el siglo XVIII de la mano de Sterne, como ya hemos señalado. Aunque, lógicamente, se han empleado más autores del siglo XIX (Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Charles Dickens, Oscar Wilde) y del XX (Henry James, James Joyce, Bernard Shaw, Juan Ramón Jiménez, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Horacio Quiroga) porque la modernidad puede resultar indudablemente más atractiva al alumnado.

Con este fin también hemos seleccionado muchos fragmentos humorísticos: los de Dickens, Jardiel, Mihura, O. Wilde, B. Shaw, porque hay un

indudable atractivo en poder reír mientras se trabaja que no se debe ignorar, ya que facilita y hace agradable y más llevadera la labor.

Además, algunas de las obras escogidas pueden verse en clase en su totalidad, ya que cuentan con versiones cinematográficas realizadas por grandes directores, como Mankiewicz (*Julius Caesar*), George Cukor (*Pygmalion*, de B. Shaw, con el título de *My fair lady*) y Otto Preminger con su versión de *Lady Windermere's Fan* de Oscar Wilde.

Hemos tratado también de que apareciera en nuestra selección el mayor número posible de aspectos de cada categoría en cada uno de los textos, a fin de que pudiera ilustrar suficientemente la tipología comunicativa de que se tratara y los recursos más caracterizadores de su formulación.

Aparte ya del muestreo escogido, hemos procurado establecer un determinado orden de análisis que facilitara la apreciación suficiente en cada ocasión de los aspectos más destacados, para evitar después reiteraciones innecesarias y conseguir una progresión adecuada de todo el trabajo. Así, por ejemplo, hemos antepuesto el discurso, dada su mayor tendencia a cuidar la apelación (determinada por el volumen de su audiencia) para ilustrar tanto esos aspectos como los de orden y coherencia, tratando de presentar al tiempo las formas comunicativas y su tendencia funcional fundamental, en la que no habrá que insistir tanto en lo sucesivo. En concreto, el análisis que ofrecemos del monólogo, basado fundamentalmente en los trabajos de Vygotski y puesto de relieve con extraordinaria maestría tanto por Fernando de Rojas como por James Joyce, supone un acercamiento, creemos que novedoso, a este tipo de comunicación. También hemos procurado que, al utilizarse un mismo recurso, apareciera, si era posible, con matices distintos, con el fin de que el alumnado pueda observar su versatilidad; por ejemplo, la prosopopeya, que vemos en el texto descriptivo de Dickens de *The cricket on the hearth* no es muy cercana a la que aparece en el relato de Horacio Quiroga que hemos analizado, en el primer

caso resulta una transformación humorística del objeto, mientras que en *Anaconda*, aunque con un cierto aire paródico, que ya señalamos, es un procedimiento fundamentalmente simbólico.

En general hemos procurado la variedad en todos los aspectos, ya sean temáticos (hemos empleado tanto un texto misógino como otro de crítica a los hombres –ambos dentro de universos humorísticos–), o formales, empleando, por ejemplo, dos tipos de narrador distinto en nuestros dos relatos, a fin de ilustrar el mayor número posible de formas narrativas.

Quizás el mayor esfuerzo ha sido sugerir las formas más idóneas para que los alumnos puedan apreciar la expresividad de determinados usos, por ejemplo la utilización de la conmutación para hacerles ver la potencialidad de los usos reticentes, ponemos por caso, comparándolos, como ya indicábamos, con afirmaciones expresas, a fin de que puedan considerar tanto las coincidencias referenciales como las discrepancias desde el punto de vista apelativo, pues eso los pone delante de los matices y posibilidades de los distintos usos. Creemos que estos métodos de análisis harán que el alumnado se interese en el proceso, al comprobar que no todo lo que referencialmente sea equivalente es exactamente igual y también que, a veces, el hecho de eliminar información, de no ofrecerla toda, en lugar de suponer una rémora puede, muy al contrario, hacerla más oportuna atrayendo al receptor, como ocurre en el ejemplo utilizado de la reticencia.

Otro método efectivo es el proceso de corrección de comunicaciones fallidas por otras referencialmente próximas y que logren sus fines. Lo hemos ejemplificado en el primer texto de la comedia de Jardiel propuesta, cuando Edgardo oye en la radio una publicidad explícita sobre pastillas para la tos que inmediatamente rechaza. Elaborar la comunicación implícita correspondiente, que no tenga una vida tan efímera y pueda persuadir al receptor, es un oportuno ejercicio de profundización en el estudio de lo comunicativo. Lo hemos

desarrollado más con las propuestas del discurso fracasado fundamentalmente por el olvido de los recursos apelativos tan necesarios. “Reparar” adecuadamente comunicaciones es otro método efectivo para reflexionar en todo el proceso.

Al considerar el comportamiento de los distintos usos hemos procedido, implícitamente, a la elaboración de una plantilla, cada vez más minuciosa, que supone la vertiente teórica de un trabajo inicialmente práctico. A partir de procesos inductivos se van confeccionando los distintos esquemas para realizar sucesivos análisis: de la práctica hemos llegado así a la teorización, extrayendo sistemas de acercamiento para, por ejemplo, rastrear la función apelativa que una comunicación pueda tener.

El incremento para el estudio que de lo comunicativo se pueda hacer así es bastante notable. Por ejemplo, cuando Jakobson expone en qué aspectos se puede reparar para establecer la función apelativa de un texto, señala dos fundamentales: el vocativo y las formas imperativas de los verbos; sin embargo, en los sucesivos ejemplos que nosotros hemos ido analizando, se repara también en la fuerza apelativa de una reticencia, que obliga al receptor incluso a acabar la frase del emisor y, de esa manera, colaborar con él, en la *captatio benevolentiae*, que lo hace más accesible, en el uso de pruebas patéticas, que lo emocionarán y lo harán más vulnerable a los avances que haga un emisor... en fin, el incremento de modos de análisis facilitará en gran medida la consideración de esta faceta. Igual ocurre con la función emotiva; en *Lingüística y poética* se señala la fuerza de las interjecciones o de la ironía para rastrearla, o la tonalidad fonética (para lo que Jakobson emplea un ejemplo muy sugestivo a propósito de los distintos timbres), pero, en fonética, podemos tener otros datos además del tono, como la pronunciación de algunos fonemas, que nos puede ofrecer las variantes diatópicas de los hablantes, sin que estos sean quizás muy conscientes de ello, o incluso variantes diastráticas al añadir, quitar etc. elementos a las palabras y todo ello nos remite inexcusablemente al emisor del mensaje, porque, según las teorías de



Guiraud expuestas, lo emotivo no es solo lo expresivo automático, sino también lo deliberado que remite a las peculiaridades de la expresión. Pero, además, no solo serán estos elementos fonéticos, sino que el mismo vocabulario, que empleará un hablante de forma natural, nos dará datos suyos, ya por utilizar variantes que surgen solo en determinados lugares, lo que lo localizará, o por usar términos que nos hablarán de su conocimiento/ignorancia, y esos elementos no entran solo en el aspecto de lo referencial, sino generalmente de lo emotivo, ya que será la elección que el emisor ha hecho en un momento dado. Además, el uso preferente de un tipo de términos también nos puede dar datos de un emisor, por ejemplo de su sensorialidad u otras tendencias casi automáticas, como hemos podido comprobar al estudiar el breve texto de Juan Ramón Jiménez; con lo que también estos aspectos expresivos han resultado ampliados y precisados en nuestro trabajo.

Con todo ello es evidente que el análisis práctico llevado a cabo ha resultado fructífero porque, a partir de la riqueza de matices que aparece en los textos literarios, la profundización que se consigue en la consideración del fenómeno comunicativo es mayor, y su estudio permite ampliar los esquemas de trabajo previos en algunos aspectos importantes, con lo que, como ya señalábamos, se puede elaborar un método de aplicación bastante minucioso, que es el que hemos utilizado en los sucesivos ejemplos, inicialmente receptivo y analítico y, posteriormente, productivo.

El hecho de que los alumnos empiecen a reflexionar sobre cómo a veces una comunicación puede ser más significativa (y por consiguiente más expresiva), precisamente cuando de ella se ha elidido algo, es el comienzo idóneo para iniciar la reflexión sobre lo que supone la comunicación, porque equivale a ampliar los límites de lo meramente referencial, que son los aspectos que, en principio, tienen en mente los alumnos al enfrentarse con estos fenómenos. Del mismo modo actúa el hecho de apreciar la variedad de matices que pueden darse cita en una misma utilización y que también amplía las posibilidades expresivas.

Por último, el hecho de unir los hallazgos de la psicología al estudio de lo lingüístico, que hemos llevado a cabo en el monólogo, da cuenta de lo fructífero que puede llegar a ser ese campo, sobre todo cuando se cuenta con creaciones literarias extraordinarias para desarrollarlo.

Así pues, creemos que la consideración de la literatura desde una perspectiva comunicativa se debe proponer de forma sistemática, como recurso para llegar a una consideración de mayor alcance de la comunicación humana en general, que dé cuenta de su variedad, sus posibilidades y su plenitud.

Pensamos, además, que es un sistema oportuno para que el alumnado, tras reflexionar en profundidad sobre estos aspectos, mejore sus propios recursos expresivos y su comprensión en general.

## BIBLIOGRAFÍA CIENTÍFICA

### A

- Albaladejo, T. (1989). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- Anscombe, J. C. & Ducrot, O. (1994). *La argumentación en la lengua*, Madrid: Gredos.
- Aristóteles (1968). *Retórica*. Madrid: Aguilar.
- Austin, J. L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

### B

- Bally, C. (1962). *El lenguaje y la vida*. (A. Alonso, trad.) Buenos Aires: Losada.
- Baquero, M. (1988). *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*. Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Baquero, M. (1989). *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Editorial Castalia.
- Barthes, R. (1974). *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (2002). *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Blume, R. (1999). Graffiti. En Teun A. Van Dijk (Ed.), *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios* (pp. 167-179). Madrid: Visor Libros
- Blumenfeld, R. (2002). *Accents. A manual for actors. Revised and expanded edition*. New York: Limelight editions.
- Bourneuf, R., Ouellet, R. (1972/1975). *La novela*. Barcelona: Ariel.
- Boves, C. (1992). *El diálogo*. Madrid: Gredos.
- Bühler, K. (1967). *Teoría del lenguaje*. (J. Marías, trad.) Madrid: Revista de Occidente, S.A.

**C**

- Cassany, D. (1989). *Describir el escribir (Cómo se aprende a escribir)*. Barcelona: Paidós.
- Charles, R., William, C. (2005). *La communication orale*. París: Nathan.
- Cicerón, M.T. (1991). *El orador*. Madrid: Alianza Editorial.

**D**

- Davis, F. (2013). *La comunicación no verbal (3ª Reimpresión)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dimter, M. (1999). Sobre la clasificación de textos. En Teun A. Van Dijk (Ed.), *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios* (pp. 255-269). Madrid: Visor Libros.
- Ducrot, O. (1986). *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós.

**E**

- Escandell, M. V. (1996/2013). *Introducción a la pragmática (3ª Reimpresión)*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Escandell Vidal, M. V. (2005). *La comunicación*. Madrid: Gredos.
- Escudero, C., & Hernández, C. (2005). *Acercamiento a lo literario: guía de lectura*. Murcia: Universidad de Murcia.

**G**

- Garrido Medina, J. (1988). *Lógica y lingüística*. Madrid: Síntesis.
- González, A. & Escudero, C. (2015). Introducción práctica a la funcionalidad comunicativa. *Tonos Digital*, 28.
- Guerrero, P. (2008). *Metodología de investigación en educación literaria (el modelo ekfrástico)*. Murcia: Diego Marín Librero-Editor.
- Guerrero, P. & Caro, M. T. (2013). Educación literaria (Una línea de investigación). *Boletín de Investigación de la Facultad de Educación, Universidad de Murcia*, Diciembre, 35-64.
- Guiraud, P. (1971). *La sémiologie*. Paris: Presses Universitaires de France (PUF)

## Bibliografía

- Grice, H. P. (1989). *Studies in the way of words*. Cambridge: Harvard University Press.

### H

- Hugues, A., Trudgill, P. & Watt, D. (2005). *English accents and dialects. An introduction to Social and Regional Varieties of English in the British Isles* (4ª ed.). London: Hodder Arnold.

### J

- Jakobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Jakobson, R. (1985). *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.

### L

- Lausberg, H. (1983-1994). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Le Guern, M. (1976). *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra.
- Loureda, O. (2009). *Introducción a la tipología textual* (2ª ed.). Madrid: Arco Libros S.L.

### M

- Mayoral, J.A. (1987). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros S.L.
- Mayoral, J.A. (1994). *Figuras retóricas*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Morris, C. (1994). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós Comunicación.

### P

- Paredes, A. (2015). *Las voces del relato*. Madrid: Cátedra.
- Plantin, C. (1998/2011). *La argumentación* (8ª Reimpresión). Barcelona: Editorial Ariel.

**R**

- Real Academia Española, Asociación de Academias de la lengua Española (2005). *Diccionario Panhispánico de dudas*. Madrid: Santillana.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Madrid: Espasa.
- Real Academia Española, Asociación de Academias de la lengua Española (2010). *Nueva Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros.

**S**

- Saussure, F. (1961). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Schlieben-Lange, B. (1974): *Pragmática lingüística*, Madrid, Gredos, 1986.
- Seco, M. (2011). *Nuevo diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.

**T**

- Tacca, O. (1978). *Las voces de la novela* (2ª ed.). Madrid: Editorial Gredos.
- Trudgill, P. (1990/1994). *The dialects of England* (3ª Reimpresión). Oxford: Blackwell.
- Tusón, A. (1997/2010). *Análisis de la conversación* (3ª Reimpresión). Barcelona: Editorial Ariel.

**V**

- Van Dijk, T. (1993). *Texto y contexto* (semántica y pragmática del discurso). Madrid, Cátedra.
- Van Dijk, T. (1983/1989). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.
- Vera, A. & Blanco, M. (2014). *Cuestiones de pragmática en la enseñanza del español como 2/L*. Madrid: Arco Libros.
- Vilà, M. & Castellà, J. (2014). *Enseñar la competencia oral en clase*. Barcelona: Graò.

## Bibliografía

- Violi, P. (1999). Cartas. En Teun A. Van Dijk (Ed.), *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios* (pp. 181-202). Madrid: Visor Libros.
- Vossler, K. (1940). *Filosofía del lenguaje*. Madrid: Publicaciones de la Revista de Filología Española, CSIC.
- Vygotski, L. (1993). Pensamiento y lenguaje. En *Obras escogidas II*. Madrid: Visor

## W

- Weston, A. (1987/2011). *Las claves de la argumentación*. (M. Vidal, Trad.). Barcelona: Editorial Ariel.
- Wellek, R. & Warren, A. (1979). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos

## BIBLIOGRAFÍA LITERARIA

- Cervantes, M. (1613/1975). *Novelas ejemplares I* (7ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- Cervantes, M. (1605/1980). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Planeta
- De Rojas, F. (1499/1972). *La Celestina I* (10ª ed.). Madrid: Espasa Calpe, S.A.
- Dickens, C. (1845/1991). The cricket on the hearth. En C. Dickens, *Christmas Books* (pp. 155-237). New York: Oxford University Press.
- Jardiel, E. (1940/1991). *Eloísa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de Satanás* (12ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- Jardiel, E. (1929/1992). *¡Espérame en Siberia, vida mía!*. Madrid: Cátedra
- Jiménez, J. R. (1914/1967). *Platero y yo*. Madrid: Taurus.
- James, H. (1893/1996). The Real Thing. En J. Hollander & D. Bromwich (Eds.), *Henry James Complete Stories 1892-1898* (3ª edición, pp. 32-57). New York, NY: The Library of America.
- Joyce, James (1922/1969). *Ulysses*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- Lope de Vega, F. (2013). *Poesía selecta*. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas

## Bibliografía

- Manrique, J. (2014). *Poesías completas*. Madrid: Espasa Calpe, Colección Austral.
- Mihura, M. (1953/1967). A media luz los tres. En *Teatro selecto de Miguel Mihura* (pp. 91-176). Madrid: Escelicer S.A.
- Miró, G. (1969). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Pardo Bazán, E. (1886/1978). *Los pazos de Ulloa*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Pérez Galdós, B. (1883/2000). *El doctor Centeno*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
  
- Pérez Galdós, B. (1976). *El Grande Oriente*, en *Episodios Nacionales* (segunda serie). Madrid: Aguilar.
- Pérez Galdós, B. (1976). *La segunda casaca*, en *Episodios Nacionales* (segunda serie). Madrid: Aguilar.
- Quiroga, H. (1981/1987). *Anaconda*. (1ª Reimpresión). Madrid: Alianza Editorial
  
- Shakespeare, W. (1623/1998). *Julius Caesar*. London: Arden Shakespeare. Bloomsbury Publishing Plc.
- Shaw, B. (1916/2003). *Pygmalion: a romance in five acts*. London; New York: Penguin Books
- Sterne, L. (1759/1981). *The life and opinions of Tristram Shandy Gentleman* (10ª reimpresión). Aylesbury: Penguin Books.
  
- Wilde, O. (1893/1995). *Lady Windermere's fan*. London: Penguin Books.



