

**UN MARCO METODOLÓGICO
PARA LA INVESTIGACIÓN PRAGMALINGÜÍSTICA
DEL TEXTO DRAMÁTICO: ANÁLISIS DE *DIATRIBA
DE AMOR CONTRA UN HOMBRE SENTADO*
DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ***

Víctor Julián Vallejo Zapata
Universidad de Antioquia

Recibido: 08/08/2012 Aceptado: 10/09/2012

Resumen: en este artículo se presentan algunos aspectos del análisis pragmalingüístico de *Diatriba de amor contra un hombre sentado* de Gabriel García Márquez. Primero, se desarrollan las consideraciones teóricas y metodológicas referidas al tratamiento de la obra dramática como corpus válido para este tipo de investigaciones. Después, se presenta el análisis pragmalingüístico de las didascalias, a partir de la revisión de la clasificación propuesta por Hermenegildo (1986). Las implicaciones de este tipo de investigaciones son brevemente comentadas.

Palabras clave: pragmalingüística del texto dramático, didascalias, *Diatriba de amor contra un hombre sentado*

**A METHODOLOGICAL FRAMEWORK
FOR PRAGMALINGUISTICS RESEARCH OF THE DRAMATIC
TEXT: A STUDY OF *DIATRIBA DE AMOR CONTRA
UN HOMBRE SENTADO* BY GABRIEL GARCIA MARQUEZ**

Abstract: this article presents some aspects of a pragmalinguistic analysis of *Diatriba de amor contra un hombre sentado* by Gabriel Garcia Marquez. First, it develops the theoretical considerations and methodological issues related to treatment of the dramatic text as a valid corpus for this type of research. Then it presents a pragmalinguistic analysis of the didascalia, from the review of the classification proposed by Hermenegildo (1986). The implications of such research are briefly discussed.

Key words: dramatic texts pragmalinguistics, didascalia, *Diatriba de amor contra un hombre sentado*.

* Este artículo se deriva del trabajo de grado “Entre el reproche y el silencio: análisis pragmalingüístico de *Diatriba de amor contra un hombre sentado* de Gabriel García Márquez”, llevado a cabo en la Maestría en Lingüística de la Universidad de Antioquia.

1. Introducción

Sobre *Diatriba de amor contra un hombre sentado* se ha escrito muy poco, lo cual resulta bastante inusual teniendo en cuenta que se trata de la única obra de teatro de Gabriel García Márquez, amén de sus características textuales y literarias únicas. Ya en un artículo previo, Vallejo (2011) presentaba la obra así:

Se trata de un monólogo en su estructura formal; sin embargo, aparece en escena un interlocutor, a quien la protagonista (llamada Graciela) se dirige: es el esposo, representado por un maniquí en posición de leer un periódico. Durante toda la obra, Graciela expone su percepción y exhortaciones acerca de la relación con aquel, mientras que este permanece en silencio: para el presente análisis establecemos que no se trata de un soliloquio, sino de una conversación donde, por alguna razón, ella es la única hablante (46).

El intercambio conversacional recurre a las estrategias del reproche y del silencio, que caracterizan a los dos personajes, constituyendo una muestra pragmática sumamente rica respecto a temáticas como la cortesía y los actos de habla. Para ilustrar esto, tomemos la primera emisión de la protagonista:

(1) ¡Nada se parece tanto al infierno como un matrimonio feliz! (García Márquez, 1994: 11).

Si bien una apreciación inicial, por parte de un lector intuitivo, podría establecer que (1) expresa una aserción, donde se comparan las características de dos situaciones/estados, es cierto también que esta valoración no es satisfactoria para dar cuenta del significado extenso, implícito, que se *infiere* del enunciado: en efecto, ella dice *algo más*. Esta impresión, esta “sospecha pragmática”, se ratifica cuando se advierte el contexto del enunciado: la descripción previa de García Márquez donde establece el escenario y el ambiente que enmarca la primera aparición de Graciela. Ya antes de subir el telón, se indica que¹

(2) [...] *se oye en el fondo del escenario el estropicio de una vajilla que está siendo despedazada contra el suelo. No es una destrucción caótica, sino más bien sistemática y en cierto modo jubilosa, pero no hay duda de que el motivo es una rabia inconsolable* (García Márquez, 1994: 9 [subrayado mío]).

Este antecedente enmarca (1) dentro de un estado psicológico específico: la rabia inconsolable, matizada con la sistematicidad y júbilo de la expresión de la ira,

1 El texto cuenta con dos emisores básicos: Gabriel García Márquez, quien da las indicaciones acerca de la representación y características del escenario, y Graciela, la protagonista. Para la emisión del primero el texto impreso aparece en cursiva, mientras para la segunda en fuente regular.

la destrucción de la vajilla. No se trata, entonces, de una mera comparación entre el lugar del infierno y la institución del matrimonio.

Esta rabia inconsolable, aunque sistemática, es ratificada una segunda vez, refinada con la descripción de la apariencia de Gabriela:

(3) *Se ve pálida y trémula a pesar del maquillaje intenso, pero mantiene el dominio fácil de quien ya está más allá de la desesperación* (García Márquez, 1994: 11 [subrayado mío]).

Bajo estos parámetros, (1) aparece entonces como algo más que una aserción. Nuestro lector intuitivo podría concluir que, efectivamente, el enunciado es producto de la tensión emocional de la protagonista. La forma exclamativa de la sentencia soporta esta deducción. Además, esta conclusión se establecería según una segunda variable: el marido, quien provoca el estado psicológico concreto de Graciela; tenemos que allí

(4) [...] *sentado en un sillón inglés, en traje oscuro y con la cara oculta detrás del periódico que finge leer, está el marido inmóvil. Es un maniquí* (García Márquez, 1994: 10 [subrayado mío]).

En clara relación con el título de la obra, así aparece el interlocutor de Graciela. En este enunciado García Márquez establece las características principales de la interacción: fundamentalmente, la protagonista será escuchada pero no contestada. Pero este silencio no es involuntario: el oyente está “**con la cara oculta** detrás del periódico que **finge leer**”; en las negritas se indica el carácter *intencional*, no contingencial, de esta ausencia de réplica².

Por último, no se trata de cualquier hombre: es el marido. El estado psicológico que expresa (1) entonces se refiere, necesariamente, a su propio matrimonio. Esta conclusión se apoya en la actitud del marido sentado: es tan vital como un maniquí.

Una última pregunta quedaría por resolver: la calificación del matrimonio asemejado al infierno. Porque Graciela nos dice que lo que más se parece al infierno (con todas sus implicaciones de lugar/estado de *tormento*, *sufrimiento* y *desesperanza*) no es un matrimonio cualquiera, genérico, sino un matrimonio *feliz*. Este efecto de contradicción marca entonces el carácter especial de la historia que se presenta y del estado psicológico que la protagonista le debe; al ser (1) el primer enunciado de Graciela, nuestro lector intuitivo podrá establecer que el texto está adquiriendo un compromiso: demostrar que (1) no es una contradicción, sino que equivale a un estado de cosas, del cual la hablante tiene *evidencias*.

2 Los indicadores de fuerza ilocucionaria. Ver Searle, 1982; Vallejo, 2009.

Una segunda cuestión derivaría de la composición del texto. Si nuestro lector intuitivo se imaginara la puesta en escena descrita en (2), seguramente se preguntaría cómo es que se rompe una vajilla de modo *sistemático y en cierto modo* jubiloso, además de imprimir, *sin duda*, que el motivo que le subyace es una rabia inconsolable. Este aspecto resulta también de interés, en tanto el texto escrito presenta proposiciones (es decir, intenciones y significados), que la puesta en escena adolece.

Tenemos entonces cómo el estilo particular del autor, el cual es ampliamente conocido en sus demás obras, se mantiene en las indicaciones (o *didascalias*, ver numeral 2), con descripciones de amplia riqueza semántica y pragmática.

Si le preguntáramos a nuestro lector intuitivo acerca de la conveniencia de un análisis pragmlingüístico acerca de *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, luego de reflexionar como lo hemos expuesto, seguramente estaría de acuerdo. Tal es el cariz de esta obra magnífica, inmerecidamente excluida de los estudios de análisis literario y lingüístico³, según el rastreo bibliográfico realizado. Es gracias a estos supuestos que se desarrolló la investigación que retomamos en el presente artículo.

A continuación presentaremos algunos fundamentos teóricos y metodológicos que sustentaron la investigación, a partir de los cuales definimos aspectos básicos como cuál debía ser el tratamiento de la obra teatral dentro de un análisis pragmlingüístico y cómo establecer el corpus para la investigación. Después de eso, presentaremos algunos hallazgos de la misma, que no se han presentado en otras publicaciones, referidos a las didascalias.

2. Análisis pragmlingüístico del texto literario

La consideración del texto literario como objeto de estudio es un tema recurrente en las distintas ramas de la lingüística; puede rastrearse en discusiones previas de la lingüística del texto acerca de la conveniencia de aplicar para la literatura los modelos teóricos y de análisis construidos para estudios generales (Chico Rico, 1992). La consideración acerca de las diferencias estructurales entre ambos niveles lingüísticos, el real y el ficticio, permiten establecer amplios programas de investigación interdisciplinarios como el de la poética lingüística (Albadejo, 1983) o la sociolingüística histórica (Medina Morales, 2005).

Respecto a la pragmática, podemos distinguir dos líneas de investigación: a) el texto considerado como un acto de habla (AH) del autor, y b) el texto como muestra

3 Exceptuando por los trabajos de Meléndez (2001) y Medina Cano (2005), que exploran aspectos retóricos y de cultura de género en la obra, respectivamente.

pragmática propiamente dicha, donde los AH de los personajes se retoman como cualquier emisión de un hablante en el mundo real. Profundizamos sobre ambos a continuación.

2.1. *El texto literario como acto de habla del autor*

Desde la pragmática encontramos la primera referencia en Austin (1982), quien establece como elementos de investigación los usos “serios o literales del lenguaje”. La literatura (en la que incluimos narraciones, lectura de poemas y representaciones teatrales), así como las bromas y las citas, son excluidas del plan de estudio. Esto porque se trata de “usos en los que las condiciones normales de referencia no se den o el efecto perlocucionario no se busque” (Rabossi, 1999: 59).

Así, el interés pragmático por la literatura sería casi nulo. Esta actitud mejora con Searle (1996), quien dedica un artículo entero al estatuto de aquellos discursos basados en la ficción, incluyendo la literatura. El principal problema radica en la referencia que incluyen estos discursos, pues son abiertamente falsos en el sentido de que no son emisiones en los que el autor se reconozca o donde adquiera los compromisos que, a esas emisiones siendo actos ilocucionarios, se adhieren.

Searle identifica entonces al discurso de ficción con la *simulación*, generalmente de AH asertivos. El autor de ficción realiza emisiones que no se diferencian de otras en los demás contextos interaccionales, las cuales siguen las reglas semánticas convencionales pero ven suspendidas las de adecuación, debido a concesiones de carácter no semántico y extralingüístico.

Dentro de las reglas de adecuación, es la de sinceridad⁴ aquella más afectada en el discurso literario, pues simular consiste, según Searle, en “comportarse como si se estuviera siendo o haciendo algo” (1996: 167). Se trata de un verbo intencional, pero que no implica necesariamente pretensión de engaño.

Las obras de teatro presentan un carácter particular en tanto se trata de discursos que contienen *indicaciones para simular*, siendo estas indicaciones AH con todas las condiciones equivalentes a los demás. La simulación, en este momento particular de la pragmática, se daría en el orden de la representación de la obra.

Los discursos de ficción también contienen emisiones “serias”, esto es, que se refieren a hechos que son de la realidad concreta y cuya modificación puede ser o no aceptada, según el estatus del texto: hechos históricos, detalles geográficos, etc.

4 “El hablante se compromete él mismo a creer en la verdad de la proposición expresada” (Searle, 1996: 164).

Van Dijk (1987), continuando con la línea de Searle, llama la atención acerca del carácter *global* del texto literario, considerado como un AH. Así, la secuencia entera del texto puede anudarse en un solo tema que cumple con características y funciones pragmáticas: intencionalidad en la emisión, cohesión temática, y efectos de sentido en emisiones indirectas.

En clara consonancia con la formulación de reglas horizontales (extralingüísticas), que interrumpen el cumplimiento de aquellas verticales (de adecuación), establecida por Searle, Van Dijk detalla aquellas condiciones que definen el estatus de *literario* en un texto: convenciones sociales y modos de producción y difusión. Los textos literarios están al mismo nivel de otros AH “rituales”, como son los chistes o las anécdotas.

El estatuto lógico del discurso literario se refiere, según Van Dijk, a dos intenciones, que darían cuenta de las concesiones permitidas al discurso literario:

- a) Intención de la *búsqueda de diversión del oyente*.
- b) Intención de *cambiar la actitud del oyente con respecto al contexto* (texto, hablante, etc.), especialmente las actitudes valorativas del oyente.

Estas dos intenciones se apoyan en las siguientes condiciones de propiedad (Van Dijk, 1987: 186-188):

- (i) El hablante no desea, necesariamente, que el oyente crea que *p* es verdadera.
- (i') El hablante desea que el oyente crea que *p* implica *q* y que *q* es verdadera.
- (ii) El hablante desea que al lector le guste *e* (siendo *e* = texto, siendo *gustar* “encontrar aceptable” en la dimensión cognitiva, o “sentirse bien” en la dimensión emotiva; en cualquier nivel de realización).
- (ii') El hablante cree y desea que el oyente crea que (la indicación) *e* es buena para el oyente.

El plan de investigación que se desprende de la reflexión de estos dos autores se refiere entonces al texto literario como macroacto de habla del autor. Se trata entonces de estudiar acerca de la perspectiva del autor y de las relaciones de este con los lectores.

Van Dijk (1987: 191) no desconoce el estatuto de las emisiones dentro de los textos literarios construidos como si fueran realizados por los personajes, pero no abandona el foco puesto sobre el autor. Así, mantiene la perspectiva como una ilocución del autor, la cual, si llegara a referirse a la posición de las emisiones de los personajes, entraría ya en el campo de la semántica y no sería de interés para la pragmática.

2.2. *El texto literario como muestra de interacciones comunicativas*

Otros autores, en consonancia con tradiciones previas de análisis literario, consideran válido estudiar las conversaciones y textos de los personajes como muestras de emisores independientes del autor.

Dentro de los pioneros tenemos a Brown y Gillman (1989), quienes toman como corpus cuatro tragedias de Shakespeare, tratando los parlamentos como conversaciones válidas. Este trabajo sirve de inspiración directa a Haverkate (2002), quien presenta un ejercicio de este corte, analizando los comportamientos conversacionales de los personajes principales de *Don Quijote de la Mancha*. La justificación de este interés parte de un criterio histórico: es el acceso a los modos de conversación de la época.

Otra referencia la encontramos en Rubiano (1989), quien retoma los AH de los personajes de la novela *El día señalado*, de Manuel Mejía Vallejo, para ilustrar sus puntos de vista. Esta estrategia es recurrente, sobre todo en aquellos autores que prefieren no inventar los ejemplos sino sustentarlos en autoridades ya reconocidas, como las literarias, cuando no se cuenta con muestras tomadas de conversaciones reales.

El presente trabajo sigue la segunda línea, como profundizaremos a continuación.

3. Análisis pragmalingüístico del teatro

El estatuto particular del texto dramático se establece por el entramado discursivo que le sucede, siendo que aparecen simultáneamente el texto del autor⁵ y el texto de las emisiones de los personajes. Así, tenemos dos emisores que hablan en el teatro⁶ (Hermenegildo, 1986).

Por otro lado, siendo que es una composición creada para ser representada en escena, es susceptible de dos dimensiones de análisis: ya sea en la dimensión escritura-lectura, o en la dimensión actuación-contemplación (Poyatos, 1994b).

Dentro de esta línea tenemos un importante antecedente en el ya mencionado artículo de Brown y Gillman (1989), quienes analizan las relaciones de cortesía presentadas en las obras de Shakespeare según la aparición de las formas de tratamiento, y de las relaciones de poder y distancia determinadas contextualmente. Esta perspectiva

5 En las indicaciones, conocidas como *didascalias*, las cuales cumplen una doble función de emisión propia a la intencionalidad del autor como emisor y de descripciones / indicaciones de uso e interacción de los personajes.

6 Los niveles *extradieético* e *intradieético*, respectivamente, acuñados por Genette (1989).

de análisis ha demostrado su pertinencia y valor investigativo en la serie de continuadores que le sucedieron, como es el caso de Magnusson (1992), quien confirma las hipótesis acerca de la relación entre cortesía y forma de tratamiento en *Enrique VIII*; o de Rudanko (1993), quien integra los marcos de la teoría de los AH de Searle y del análisis del discurso a las obras de *Otelo*, *Coriolano* y *Timón de Atenas*; y más recientemente, de Busse (2002), en su disertación doctoral acerca de la variabilidad morfosintáctica de los pronombres de segunda persona, según aparecen en el total de las obras del autor inglés.

Además del acceso a registros de la época (Brown y Gillman, 1989), Haverkate (2002) presenta una segunda justificación, tal vez más fructífera para aquellos que no están interesados en realizar análisis históricamente centrados: las realizaciones no solo aportan datos del modo de hablar de una época sino que también “se correlacionan de manera significativa con las funciones y con los aspectos de personalidad de los protagonistas” (13).

Vemos cómo se pasa de focalizar el estudio en el autor (no se habla de Cervantes allí) a focalizarlo en los protagonistas. Y las conversaciones son registros de una manera de ser particular, además de la ubicación histórica, pues estos deben corresponderse al personaje que el autor ha delineado. En este orden de ideas, un personaje bien construido, de una obra coherente, presentará un discurso tan convencional como el de cualquier persona real, incluso en los errores y afanes de la vida cotidiana. Los personajes literarios se erigen, entonces, como emisores válidos.

A este respecto, Van Dijk (1987) reconoce cómo el texto posee solamente una función “literaria” cuando es considerado como un todo, pero que puede muy bien darse el caso de que en el *micronivel* de las respectivas oraciones se ejecuten otros AH como, por ejemplo, afirmaciones, preguntas, peticiones, etc. Así, aparecen enunciados con una fuerza ilocutiva que es distinta de la fuerza ilocutiva global. Si bien no establece una perspectiva de análisis, este reconocimiento puede tomarse como una primera base para realizar análisis desde la “perspectiva interior” del texto, esto es, de los personajes.

Tenemos entonces que la condición del teatro, condensación en un cuerpo discursivo de textos múltiples con contextos variados de actuación e interpretación, exige un acercamiento complejo que pueda dar cuenta de estas dimensiones. En esta empresa, Fernández Monterde (2000) examina la obra *Betrayal* de Harold Pinter: establece un análisis en los niveles extradiegético e intradiegético del texto, articulando los marcos de la relevancia y de la cortesía de Brown y Levinson (1987), presentando las estrategias que acompañan las diferentes amenazas contra la imagen. Resulta bastante productiva la perspectiva desde la relevancia para dar cuenta de los mecanismos a través de los cuales se va modificando el conocimiento compartido

por los lectores/espectadores en relación con el de los personajes/actores, punto a partir del cual se generan efectos de sentido.

En nuestro medio encontramos la propuesta de Alzate (2007), quien integra la perspectiva de Van Dijk (1992) acerca del texto como ritual y como macroacto de habla, con la de Calsamiglia y Tusón (1999) acerca de la situación comunicativa y el contrato comunicativo. El análisis establecido es minucioso y refiere cada aspecto del evento del texto. Alzate presenta dos ejercicios de aplicación de su modelo, que resulta en un doble análisis:

- Análisis de la conversación, en los niveles de interacción, toma de turnos y estrategias verbales y no verbales, así como del contexto físico y social.
- Análisis del discurso, que abarca la identificación de los sujetos del discurso (intencionalidades, imágenes construidas) y del macroacto de habla, su desarrollo en el evento comunicativo y las estrategias discursivas (retóricas) empleadas para tal fin.

Por su lado, Poyatos (1994b) realiza un recorrido histórico y multidimensional de las didascalias. Su mayor logro consiste en reconocer aquellas modalidades sensoriales que se ponen en juego en la comunicación, además del lenguaje, y que incluyen desde la postura hasta los movimientos, así como el sonrojamiento y la sudoración. Presenta ejemplos consistentes que ilustran cómo en el teatro todas estas modalidades son presentadas, refinando la descripción e indicación de los usos e interacciones de los personajes. Las clasificaciones que presenta son extremadamente rigurosas, desglosando cada posibilidad de realización kinésica o paraverbal sensorial (por ejemplo, 14 subtipos de voz según el control laríngeo o un inventario de las posibilidades de representación ortográfica de la voz gritada).

Como puede notarse, esta perspectiva constituye un rico campo de exploración que permite ampliar variados modelos pragmlingüísticos, gracias a las características textuales del teatro: las didascalias y la interacción comunicativa. Estas propuestas definen la literatura como un *uso* particular del lenguaje, además de un tipo histórico particular del lenguaje. Y esta perspectiva es la que permite, entonces, estudiar el discurso literario como un corpus conversacional (Fernández Monterde, 2000).

4. Un marco metodológico para la investigación pragmlingüística del texto dramático

Nuestra investigación se estableció según el desarrollo de tres líneas teórico-investigativas a partir de las cuales se diseñó el marco metodológico, a saber: análisis pragmlingüístico del reproche como AH, análisis pragmlingüístico del silencio, y

teoría pragmalingüística del teatro. Los aspectos referentes a los marcos teóricos de los AH, la cortesía, los modelos de alternancia de turno y las categorizaciones del silencio/quietud se han presentado en otros lugares (Vallejo, 2009, 2011), por lo que no profundizaremos en ellos, presentando con mayor énfasis lo referente al material conceptual, la selección y análisis del corpus, y a la clasificación de las didascalias.

4.1. *Material conceptual*

En primer lugar se organizó el marco teórico referido a cada una de las líneas establecidas. Para este fin, se realizó rastreo bibliográfico en bibliotecas, bases de datos e Internet.

Respecto al reproche, se articularon las teorías pragmáticas de los AH (Searle, 1976, 1982) y de la cortesía (Brown y Levinson, 1987) para establecer el marco de referencia a partir del cual se realizarían las propuestas teóricas. En la línea de la pragmática intercultural se encontraron bastantes investigaciones referidas a la dimensión de la *queja* (*complaint* en inglés), las cuales fueron tenidas en cuenta para la búsqueda de otros puntos de soporte o diferenciación respecto al tema del reproche. Por último, teniendo en cuenta, de manera intuitiva, el carácter particular y socialmente estereotipado de la situación descrita en *Diatriba de amor contra un hombre sentado* (i.e. la mujer que realiza un discurso recriminatorio contra su marido, que la escucha en silencio), decidimos también repasar el tema de los *eventos de habla*, desarrollado en el marco del Análisis de la Conversación, para caracterizar la *cantaleta* (Levinson, 1983; Tusón, 1997).

Sobre el silencio, la pragmalingüística ha venido desarrollando propuestas desde hace varias décadas. Resultaron pertinentes para nuestra búsqueda los trabajos de Ephratt (2008), Mateu (2001) y Poyatos (1994a), quienes presentan sendos recorridos acerca de las múltiples posibilidades de interpretación de esta estrategia tan ambigua.

Acerca del teatro, contamos con los trabajos de Alzate (2007), Hermenegildo (1986) y Poyatos (1994b), de donde tomamos los elementos básicos para una perspectiva pragmática del texto dramático, así como la de esta disciplina artística. En esta última dirección se indagó acerca de trabajos pragmalingüísticos de la obra de García Márquez, sin hallar ningún antecedente.

4.2. *Recolección y análisis del corpus*

El núcleo de esta investigación es la obra de teatro de Gabriel García Márquez. Para su manejo adecuado y ágil se procedió a digitalizar el texto completo.

Además, se contó con un corpus variado de múltiples obras teatrales, destinadas a guiar el avance teórico con respecto al reproche. Para la selección de los textos se tomó como universo la base de datos del Corpus de Referencia del Español Actual (CREA), de la Real Academia de la Lengua Española. De un total de 259 obras, con 338 ocurrencias de los términos buscados, se filtraron 126 ocurrencias en 94 documentos, siendo estas últimas las que aparecían en las didascalias (las indicaciones de uso, de interés para el desarrollo de la investigación), mientras las demás correspondían al discurso de los personajes⁷.

Los términos rastreados en el CREA fueron la serie de cohipónimos de *reprochar*: *quejarse*, *recriminar*, *reclamar*, *reconvenir*, *regañar*, *reprender*. Se siguió este orden de análisis:

- a. Test de sustitución, según las fuerzas ilocucionarias, a fin de establecer cuáles realizaciones y en qué contextos equivalían a los otros sinónimos.
- b. Establecimiento de aquellos términos *pragmáticamente* más cercanos a reprochar.
- c. Definición pragmática de los actos de habla de cada cohipónimo, según los criterios establecidos por Searle (1976; para una ampliación, ver Vallejo, 2009).

De la obra de García Márquez se realizaron los siguientes análisis:

- a. Se estableció la fuerza ilocucionaria de las emisiones de Graciela.
- b. Las emisiones de reproche fueron diseccionadas según las estrategias de realización, así como de la carga de su fuerza ilocucionaria.
- c. Se seleccionaron los puntos del texto donde el silencio del marido es indicado, ya sea en las didascalias o en el discurso de Graciela, y se analizaron desde el punto de vista de la cortesía y de su articulación o no al contrato del evento de habla (para una ampliación, ver Vallejo, 2009, 2011).

5. Aplicación de los análisis: propuestas teóricas

El análisis del corpus del CREA permitió establecer una definición del reproche como acto de habla, siendo este el último punto del proyecto metodológico: la integración de los hallazgos en un marco teórico, ya fuera como acomodación o como innovación. Resulta importante este avance, en tanto el rastreo bibliográfico arrojó

⁷ Por supuesto, estos hallazgos se refieren al momento en que se realizó la investigación, habiéndose consultado la base de datos en 2008.

una confusión de términos en las investigaciones precedentes, sobre todo desde la pragmática intercultural, donde al término *queja* (*complaint*) se le identificaba alternativamente con los cohipónimos y sinónimos arriba mencionados (Díaz Pérez, 2003; Deveci, 2003).

La caracterización de la situación descrita en la obra de teatro nos llevó a caracterizar asimismo la cantaleta como un evento de habla, luego de la aplicación de la teoría en el análisis de la interacción (para una ampliación, ver Vallejo, 2009: 62-66).

En términos metateóricos, resulta valioso el desarrollo del reproche como acto de habla, pues al resultar este en una fuerza ilocucionaria dual, se refuta así una crítica realizada desde sus inicios al modelo de Austin/Searle, a saber: se suponía que el modelo era rígido, en tanto atribuía a las realizaciones una sola carga ilocucionaria, lo cual no era adecuado según las posibles interacciones del lenguaje. Con esta formulación demostramos, en primer lugar, cómo la teoría de los AH no establece fuerza unívocas y, en segundo lugar, cómo soporta el diseño de estos fenómenos sin perder su coherencia.

Acercas de la justificación de tomar el texto literario como un corpus válido, se confirmó la validez de esta perspectiva (ver numeral 3), sumándonos a la línea investigativa ya presentada.

Mención especial merecen los hallazgos sobre un componente específico del texto dramático: las didascalias o indicaciones del autor.

5.1. *Las didascalias: análisis pragmlingüístico*

Como ya indicamos arriba (numeral 3), ante la pregunta de “¿Quién habla en el teatro?”, la teoría literaria ha entregado una respuesta de dos vías: en el *diálogo* es el personaje quien realiza las emisiones, en su universo dramático diferenciado del autor del texto. Por otro lado, en las *didascalias* es el autor mismo quien realiza las siguientes funciones comunicativas:

1. Nombra los personajes (indicando en cada momento *quién habla*) y atribuye a cada uno un lugar para hablar y una parte del discurso.
2. Indica los gestos y las acciones de los personajes, independientemente de todo discurso (Ubersfeld, 1978, en Hermenegildo, 1986: 710 [traducción mía]).

Las didascalias constituyen AH con una fuerza ilocucionaria que, en principio, parecería representativa –en tanto muestra las cualidades de las situaciones de la obra–, visión que aplicaría en una lectura del texto dramático sin actuación. Pero la puesta en escena modifica la calidad de las didascalias, pues no se trata ya de

descripciones del uso, sino de *indicaciones de este*, donde el autor señala los matices ilocucionarios y perlocucionarios que tendrán las emisiones y acciones de los personajes.

Vale la pena recordar cómo, en consonancia con los estudios pragmalingüísticos previos del texto dramático (Brown y Gillman, 1989; Busse, 2002; Fernández Monterde, 2000; Haverkate, 2002; Magnusson, 1992; Rudanko, 1993), en nuestra investigación se tomó la obra de teatro como corpus equivalente a muestras reales. El referente es el nivel del texto, no de la puesta en escena por actores reales. Así, las discusiones provenientes de la teoría del teatro acerca de las didascalias, la representación, los subtextos, entre otros, no se retomaron para este momento.

Para nuestro análisis retomamos la clasificación de Hermenegildo (1986), a la cual proponemos una modificación. A continuación presentamos esta clasificación y su aplicación en *Diatriba de amor contra un hombre sentado*.

Las didascalias pueden aparecer de forma *explícita* o *implícita*. La primera forma la encontramos en párrafos o anotaciones con alguna marca distintiva: cursiva, mayúscula, persona gramatical, etc. La segunda se refiere a las indicaciones y descripciones que, en sus diálogos, muestran los personajes. Por supuesto, la aproximación al estudio de estas didascalias asume de partida la intencionalidad del autor al redactar determinada indicación dentro de una u otra forma.

Las didascalias explícitas se dividen en tres clases (Hermenegildo, 1986: 711):

a) Identificación de los personajes al frente de cada parlamento: en la mayoría de textos se señala con el nombre o apodo al personaje que hablará. En algunos casos, se indica con la letra inicial:

(5) GRACIELA:

¡Nada se parece tanto al infierno como un matrimonio feliz! (García Márquez, 1994: 11).

b) Identificación y clasificación de los personajes en la nómina inicial de la obra: en algunas obras esta descripción se dirige más al lector que al público de la escenificación, con largas aserciones que versan sobre los personajes: información acerca de pertenencia social, actitudes y acciones:

(6) *En los distintos escenarios habrá vasos y jarras de agua, así como cajas de fósforos y paquetes de cigarrillos o cigarreras. Graciela tomará agua cuando quiera, y encenderá los cigarrillos por impulsos irresistibles, y los apagará casi en seguida en los ceniceros cercanos. Más que un hábito es un tic que el director manejará según las conveniencias dramáticas.*

El drama transcurre en una ciudad del Caribe con treinta y cinco grados a la sombra y noventa por ciento de humedad relativa, después que Graciela y su marido regresen de una cena informal poco antes del amanecer del 3 de agosto de 1978. Ella lleva un traje sencillo de tierra caliente con joyas cotidianas. Se ve pálida y trémula a pesar del maquillaje intenso, pero mantiene el dominio fácil de quien ya está más allá de la desesperación (García Márquez, 1994: 10-11).

c) Acotaciones escénicas: indicaciones de gestos, enunciados o movimientos de los personajes, o manipulaciones de objetos por parte de ellos. Son tres los subtipos de acotaciones:

c1) Acotaciones motrices. Indican un movimiento del personaje o de un objeto:

- (7) *Tira el bolso de mano en un sillón, recoge del suelo el periódico de la tarde, le da una hojeada rápido y lo tira junto del bolso. Se quita las joyas y las pone sobre la mesa de centro* (García Márquez, 1994: 11). Nótese cómo en esta cita se indican movimientos del personaje y manipulaciones de objetos realizados por él.

c2) Acotaciones enunciativas. Indican una locución, en algunas ocasiones brindando claves de uso (pragmáticas):

- (8) *Se interrumpe, mira al marido, como si hubiera oído su voz, y **le dice con desprecio, articulando muy bien las sílabas.***

No - es-to-y- ha-blan-do- con-ti-go (García Márquez, 1994: 19 [subrayado mío]).

Estas acotaciones incluyen también indicaciones sobre detalles paraverbales, como timbre, intensidad, tempo, registro o duración silábica:

- (9) (**Con toda la ironía**): Y aun así me quedaron dudas. ¿Sabes? Porque cuesta trabajo admitir que alguien tenga una amante más fea que la esposa (García Márquez, 1994: 42 [subrayado mío]).

- (10) [...] *Graciela levanta la voz para reanudar el monólogo desde el baño, y **en un tono más doméstico:***

(**Sube el tono.**) Bueno. Lo llamé al medio día y le pregunté por qué se sentía huérfano [...] (García Márquez, 1994: 57 [subrayado mío]).

c3) Acotaciones actitudinales⁸: Gestos, mímicas o estados emocionales, que no implican necesariamente una acción o un enunciado. Incluimos aquí las

8 La clasificación de Hermenegildo (1986: 713-716) se compone de acotaciones motrices, acotaciones escénicas y acotaciones mixtas, siendo la última una mezcla de las dos primeras. Como puede notarse, esta clasificación no incluye la categoría de **acotación actitudinal**, ya que se trata de una propuesta nuestra. Esto nos lleva a abandonar las acotaciones mixtas, pues podría darse un caso donde las otras tres estén presentes.

establecidas por Poyatos (1994b: 153-154) referidas a lo microkinésico (gestos que indican algún estado psicológico: labios temblorosos de rabia, ojos enrojecidos, un fino sudor perlado de nerviosismo), las reacciones dérmicas (enrojecimiento, palidez), y las reacciones químicas (de objetos o personajes, como el olor).

- (11) *La interrumpen las campanas de una iglesia distante llamando a misa. Hace un silencio para sobreponerse, pero no puede evitar el zarpazo de la emoción.*

¡Ahí está, Dios mío: ya va a amanecer! Miércoles tres de agosto de 1978. ¡Quién nos iba a decir que veinticinco años después de casados iba a haber todavía un tres de agosto! (García Márquez, 1994: 15).

- (12) Comprueba, al cabo de un silencio, que la música no va a continuar, y suspira con sincera compasión:

¡Pobre huérfana! (García Márquez, 1994: 44).

Para cada tipo de acotación puede identificarse la acción a realizar, el sujeto y el objeto de esta acción, el marco espacio temporal y la finalidad de la acción.

No siempre las acotaciones se refieren a una sola categoría en particular. Podría darse el caso, teóricamente, de una acotación que incluya las tres categorías aquí presentadas. En ese caso, hablaríamos de **acotaciones compuestas**, que pueden ser una mezcla de dos o tres tipos de acotaciones⁹.

- (13) Piensa un rato, sonrío con malicia, y reanuda en otro tono.

¿Quieres saber la verdad? Fue peor de lo que te contaron, peor aun que tus fantasmas dementes (García Márquez, 1994: 45-46).

Vemos cómo en (13) aparece, al mismo tiempo, una indicación motriz (“Piensa un rato”, que conlleva ciertas poses y el abandono de ciertos movimientos), una indicación enunciativa (“Reanuda en otro tono”), y una indicación actitudinal (“Sonríe con malicia”).

Acerca de las didascalias implícitas, establecemos su función como apoyo a las indicaciones explícitas, su justificación y realización. Sus categorías serán entonces las mismas que las explícitas, dependiendo a qué aspecto de la interpretación se refieran.

9 Esta es otra categoría que proponemos. Recuérdese que, para este análisis, ya se han propuesto las *acotaciones actitudinales* y se han abandonado las *acotaciones mixtas*.

- (14) La interrumpen las campanas de una iglesia distante llamando a misa. Hace un silencio para sobreponerse, pero no puede evitar el zarpazo de la emoción.

¡Ahí está, Dios mío: ya va a amanecer! Miércoles tres de agosto de 1978.
¡Quién nos iba a decir que veinticinco años después de casados iba a haber todavía un tres de agosto! (García Márquez, 1994: 15 [subrayado mío]).

- (08) Se interrumpe, mira al marido, como si hubiera oído su voz, y le dice con desprecio, articulando muy bien las sílabas.

No - es-to-y- ha-blan-do- con-ti-go (García Márquez, 1994: 19 [subrayado mío]).

Vemos cómo en (14) la emisión apoya la didascalia actitudinal anterior que, a primera vista, resulta ambigua: “el zarpazo de la emoción” constituye una metáfora magnífica, pero no resulta estricta si se quiere indicar cómo se representaría¹⁰. Por su lado, en (8), la transcripción ortográfica nos indica el tempo y el tono de la enunciación: la separación silábica indica un ritmo particular.

La indicación no tiene que aparecer, necesariamente, previa al parlamento que matiza. Vemos en la cita siguiente cómo la didascalia explícita se justifica, precisamente, a partir del enunciado que la precede:

- (15) Sí. Y por favor, que no me molesten más. Y al señor tampoco. Ni por teléfono. Digan que no sabe dónde fuimos. **Vamos a estar ocupados aquí hasta quién sabe cuándo.** (*Falsa sonrisa*) (García Márquez, 1994: 45 [subrayado mío]).

d) Indicaciones sobre el escenario o el ambiente de la obra. Descripciones de utilería, sonidos o iluminación. No se restringe a la mera enumeración, puesto que las modificaciones de estas o la aparición de algunas cumplen funciones de calificadores de la situación dramática, y deben entrar en consonancia con esta.

- (16) *Es de noche. Graciela raya un fósforo en las tinieblas para encender un cigarrillo, y la deflagración inicia la lenta iluminación del escenario: es un dormitorio de ricos, con pocos muebles modernos y de buen gusto. Hay un viejo perchero, donde están colgadas algunas de las ropas que Graciela va a usar a lo largo de su monólogo, y que permanecerá allí todo el tiempo del drama* (García Márquez, 1994: 9-10).

10 Al menos en el nivel de análisis que sigue la presente investigación. Como ya lo mencionábamos arriba (numeral 5.1) la discusión acerca de cómo pueden asumir un director y una actriz estas didascalias pertenece a un modelo conjunto de teoría del teatro y pragmalingüística que no desarrollamos aquí, y que puede ser retomado en estudios posteriores.

- (17) *Al cabo de un breve silencio se oye el desagüe del inodoro. Graciela entra con el cofre vacío, que tira sin consideración en el cajón de la basura* (García Márquez, 1994: 61).

En (16) la descripción del escenario ya aporta información acerca de los personajes: su condición social, algo de su intimidad, los eventos que sucederán a la representación. Mientras que el sonido ambiental de (17) nos señala todo un proceso sin necesidad de presenciarlo, el cual, de tener que realizarse *in situ*, exigiría una modificación a todo el diseño del escenario.

Las didascalias se presentan a lo largo de todo el texto, sin restringirse a líneas exteriores a las emisiones de los personajes. Será la intencionalidad del autor, y sus habilidades para articular ambos niveles, lo que establecerá su presentación.

6. Conclusiones

El presente artículo buscaba presentar algunas consideraciones teóricas y metodológicas que sustentaron la investigación pragmalingüística de *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. El estudio de esta obra de teatro se justifica en aquellos interrogantes enunciados al principio del artículo, que pueden derivar de una lectura intuitiva de la misma gracias a sus características particulares.

Teniendo en cuenta que las referencias específicas a la teoría de los AH y la teoría de la cortesía (a partir de las cuales se dio cuenta de las estrategias conversacionales del reproche y del silencio/quietud) ya han sido presentados en otra parte (Vallejo, 2008, 2011) consideramos adecuado focalizarnos en los aspectos referentes al papel del texto dramático dentro de la pragmalingüística.

Como vimos en los numerales 2 y 3, el estudio del texto dramático como corpus de interés para la pragmalingüística constituye una corriente sólida, sustentada en trabajos rigurosos y exhaustivos de autores reconocidos. Ya sea porque se tomen como muestras de los usos del lenguaje de determinadas épocas y contextos, o porque sean vistos como funciones de la personalidad de los protagonistas, la selección de corpus literarios queda justificada como una vía válida de investigación.

Por otro lado, consideramos que el recurso a la base de datos del CREA permite ampliar el corpus original con la ventaja de tratarse de un conjunto representativo de obras en español. El apoyo en las muestras del CREA (recuérdese que se trataba de didascalias en su totalidad) permitió elaborar un perfil ilocucionario de los cohipónimos, lo cual constituyó un punto de partida necesario para comprender

los AH y las relaciones de cortersía al interior de *Diatriba de amor contra un hombre sentado*.

Así, tenemos que las didascalias, al ser indicaciones de uso, son material de relevancia para la formulación de caracterizaciones pragmáticas de los actos comunicativos. La caracterización que presentamos ilustra la utilidad de esta dimensión textual a la hora de comprender conceptos pragmalingüísticos específicos: la categorización de ciertos AH es muestra de ello (Vallejo, 2009).

Por último, tenemos que la clasificación de las didascalias de Hermenegildo (1986) goza de actualidad y pertinencia. La ampliación de este modelo con las categorías de *acotación actitudinal* y *acotación mixta* permite un ajuste más adecuado al análisis pragmalingüístico. Queda para estudios posteriores la revisión y consolidación de esta propuesta dentro del análisis de las didascalias.

No sobra insistir sobre el punto fundamental de esta investigación, aquel que permitió llevarla a cabo en el proceso de la Maestría en Lingüística (es decir, junto con otros trabajos de la disciplina):

Diatriba de amor contra un hombre sentado, siendo un texto literario, constituye un corpus válido para la investigación lingüística: es una interacción comunicativa que cumple con las mismas características de muestras tomadas en el mundo real (Vallejo, 2011: 64).

Obras citadas

- Albadejo, Tomás. (1983). “La crítica lingüística”. En: Aullón de Haro, Pedro (coord.). *Introducción a la crítica literaria actual*. Madrid: Playor, 141-207.
- Alzate, Luz Dary. (2007) *El texto dramático como Acto de Habla: un análisis pragmalingüístico*. Trabajo de Grado no publicado. Medellín: Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia.
- Austin, John. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Madrid: Paidós.
- Brown, Roger y Gilman, Albert. (1989). “Politeness theory and Shakespeare’s four major tragedies”, *Language and Society*, 18, 159-212.
- Brown, Penelope y Levinson, Stephen. (1987). *Politeness. Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Busse, Ulrich. (2002). *Linguistic Variation in the Shakespeare Corpus: Morpho-syntactic Variability of Second Person Pronouns*. Amsterdam: Benjamin Pub. Co.
- Calsamiglia, Helena y Tusón, Amparo. (1999). *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel.

- Chico Rico, Francisco. (1992). “Lingüística del texto y teoría literaria”, *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, (8), 2, 226-264.
- Deveci, Tanju. (2003). *A study on the use of complaints in the interlanguage of Turkish EFL Learners*. Trabajo de grado de maestría no publicado. Middle East Technical University: Department of Foreign Language Education.
- Díaz Pérez, Francisco. (2003). *La cortesía verbal en inglés y en español. Actos de habla y pragmática intercultural*. Tesis doctoral. Jaén: Publicaciones de la Universidad de Jaén.
- Ephratt, Michal. (2008). “The functions of silence”, *Journal of Pragmatics*, 40, 1909-1938.
- Fernández Monterde, Cristina. (2000). “Una aproximación pragmática al estudio del texto literario: propuesta de análisis de ‘Betrayal’ desde las teorías de la cortesía y de la relevancia”, *ELIA: Estudios de Lingüística Inglesa*, 1, 107-117.
- García Márquez, Gabriel. (1994). *Diatriba de amor contra un hombre sentado. Monólogo en un acto*. Bogotá: Arango editores.
- Genette, Jean. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Haverkate, Henk. (2002). “Los diálogos de Don Quijote de la Mancha: análisis pragmalingüístico en el marco de las máximas griceanas, la teoría de los actos de habla y la teoría de la cortesía”, *Lingüística y Literatura*, (23), 41/42, 11-38.
- Hermenegildo, Alfredo (1986). “Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández”, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Madrid: Istmo, 709-727.
- Levinson, Stephen. (1983). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Magnusson, Lynne. (1992). “The rhetoric of politeness and ‘Henry VIII’”, *Shakespeare Quarterly*, 43, 391-409.
- Mateu Serra, Rosa. (2001). *El lugar del silencio en el proceso de la comunicación*. Tesis doctoral no publicada. Universidad de Lleida: Departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánica.
- Medina Cano, Federico. (2005). “Diatriba de amor contra un hombre sentado y el papel de la mujer”, *Colombia Escritos*, (30), 30, 46-86.
- Medina Morales, Francisca. (2005). “Problemas metodológicos de la sociolingüística histórica”, *Forma y función*, 18, 115-137.
- Meléndez, Priscilla. (2001). “La retórica del ‘performance’ en “Diatriba de amor contra un hombre sentado” de García Márquez”, *Revista iberoamericana*, 196, 539-555.
- Poyatos, Fernando. (1994a). *La comunicación no verbal, vol. I: Cultura lenguaje y conversación*. Madrid: Istmo.

- . (1994b). *La comunicación no verbal, vol. III: Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*. Madrid: Istmo.
- Rabossi, Eduardo. (1999). "Actos de habla". En: Dascal, Marcelo (ed.). *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía. Vol. 18: Filosofía del lenguaje II. Pragmática*. Madrid: Trotta, 53-72.
- Real Academia Española. Banco de datos *Corpus de referencia del español actual* (CREA). Consultado el día 05/05/2008 en: [http:// corpus.rae.es/creanet.htm](http://corpus.rae.es/creanet.htm)
- Rubiano, Nicolás. (1989). "Reflexiones acerca del acto ilocucionario imperativo", *Litterae. Revista de la asociación de exalumnos del seminario Andrés Bello*, 2, 30-37.
- Rudanko, Juhani. (1993). *Pragmatic approaches to Shakespeare: Essays on 'Othello', 'Coriolanus' and 'Timon of Athens'*. New York: Univesity Press of America.
- Searle, John. (1976). "A classification of illocutionary acts", *Language in Society*, 5, 1-23.
- . (1982). "¿Qué es un acto de habla?". En: Universidad del Valle (comp.). *Lenguaje y sociedad*. Cali: Centro de traducciones Universidad del Valle, 79-99.
- . (1996). "El estatuto lógico del discurso de ficción", *Íkala*, 1, 159-179.
- Tusón, Amparo. (1997). *Análisis de la conversación*. Barcelona: Ariel.
- Vallejo, Víctor Julián. (2008). "El reproche como acto de habla: análisis pragma-lingüístico de *Diatriba de amor contra un hombre sentado* de Gabriel García Márquez", *Memorias del XXV Congreso Nacional de Lingüística, Literatura y Semiótica*. Medellín: septiembre 24, 25 y 26 de 2008.
- . (2009). *Entre el reproche y el silencio: análisis de 'Diatriba de amor contra un hombre sentado de Gabriel García Márquez'*. Trabajo de grado de maestría no publicado. Medellín: Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia.
- Vallejo, Víctor Julián. (2011). "El reproche y el silencio vistos a la luz de la teoría de la cortesía: análisis pragmalingüístico de *Diatriba de amor contra un hombre sentado* de Gabriel García Márquez", *Íkala*, (16), 29, 45-65.
- Van Dijk, Teun Adriannus. (1987). "La pragmática de la comunicación literaria". En: Mayoral, José Antonio (comp.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco, 171-194.
- . (1992). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.