

## “ROMEO Y JULIETA” COMO CONVERSACION

Carmen Olivares Rivera

El propósito de este breve trabajo es el ilustrar, mediante el examen de un texto literario, algunas cuestiones lingüísticas.

Consideraremos a “Romeo y Julieta” –diálogo dramático– como una pieza de discurso gobernado por tanto por las reglas de la *conversación ordinaria* complementadas por las *expectativas de género*, en este caso aquello que el público isabelino esperaba encontrar en una tragedia de amor con abundantes elementos incorporados de la comedia.

La primera serie de reglas para encuadrar un estudio de la conversación serían lógicamente las máximas de Grice (1975) que podríamos sintetizar brevemente del siguiente modo:

1. *Cantidad*
  - a) Haga su aportación a la conversación tan informativa como se requiera.
  - b) No haga su aportación más informativa de lo que se requiera.
2. *Cualidad*
  - a) No diga lo que crea que es falso.
  - b) No diga aquello que no le conste fehacientemente.
3. *Relación*. Sea pertinente.
4. *Modo*
  - a) Evite la oscuridad.
  - b) Evite la ambigüedad.
  - c) Sea breve.
  - d) Sea ordenado.

Se puede tildar a las máximas de Grice de caracterizar no sólo la conversación en concreto sino también cualquier tipo de conducta cooperativa en la sociedad, pero no es menos cierto que han supuesto un nítido punto de partida para los estudios del discurso.

En el diálogo dramático hay que suponer un elevado grado de *transgresión* de estas máximas ya que se ha de suministrar no sólo la información requerida en el contexto sino además los elementos suficientes para que el público pueda inferir el carácter de los personajes, sus estados de ánimo y hechos previos a la acción escenificada que influyan en su desarrollo.

Así la máxima de cantidad no se sigue (desde el estricto punto de vista del contenido informativo) en el parlamento de Benvolio que describe la muerte de Teobaldo (III-1), ni tampoco en la mayoría de los soliloquios que actúan como desveladores de estados de conciencia.

Muy difícil en los estudios de la conversación ha sido hallar una unidad descriptiva de dimensiones apropiadas. Ballack et al. (1966) proponen la unidad que denominan *jugada* (move) y que puede o no coincidir con la tradicional *elocución* (utterance). Estos autores asignan a las jugadas las siguientes funciones:

1. *Estructurar*. Establecer el contexto para la actuación subsiguiente y fijar la atención del interlocutor.
2. *Solicitar*, es decir, provocar del interlocutor
  - a) una respuesta verbal
  - b) una respuesta mental o
  - c) una respuesta física o acto.
3. *Responder*, lo que equivale a proferir una elocución paralela a la que se ha escuchado en la previa jugada de solicitud e. g. contestar a un saludo con otro saludo, a una pregunta con una respuesta, a una acusación con una disculpa, etc.
4. *Reaccionar*. Estas jugadas se producen a consecuencia de intervenciones previas del interlocutor pero no son directamente causadas por las palabras recién proferidas. Jugadas de este tipo son las que buscan la clarificación, síntesis o expansión de lo dicho.

Un buen ejemplo de jugadas que transcurren aproximadamente en el orden indicado arriba lo tenemos en la escena entre Fray Lorenzo y Romeo del acto tercero (III-3).

Estas unidades han de combinarse entre sí para formar secuencias conversacionales que en sus dimensiones mínimas están constituidas por lo que Sacks (ms) llama *pares contiguos* (adjacent pairs).

Como miembros típicos del conjunto de elocuciones que aparecen en cali-

## “ROMEO Y JULIETA” COMO CONVERSACION

dad de primer elemento del par tenemos a las preguntas, saludos, retos, amenazas, ofrecimientos, peticiones, quejas, anuncios, etc., etc., muchos de los cuales tienen una réplica paralela, notoriamente los saludos y las despedidas.

Precisamente para ejemplificar estas dos últimas clases tenemos el bellísimo soneto de encuentro de Romeo y Julieta (I-5) y su exquisita despedida articulada en torno al simbolismo de la alondra y el ruiseñor (III-5) en la que el paralelismo se refuerza por la casi perfecta igualdad de extensión de las estrofas.

Es obvio que la conversación, a diferencia de otros géneros del discurso, se caracteriza por estar el texto articulado *entre* (al menos) dos hablantes que consiguientemente hablan *por turnos*.

Duncan y Niederhere (1974) han estudiado las *claves* que rigen el cambio de turno de hablante que ellos sintetizan del siguiente modo:

1. *Entonación*. En la juntura terminal cualquier elevación de la voz, distinto de 22/.
2. *Paralenguaje*. Arrastre de la sílaba final o de la última sílaba acentuada de la frase.
3. *Movimiento corporal*. Terminación de un gesto de la mano o relajación de la mano si ésta se halla en una posición tensa.
4. *Secuencias socio-céntricas* (Bernstein 1962). Interjecciones o frases cortas del tipo: “but”, “uh”, “or something”, “you know”.
5. *Paralingüísticas-socio-céntricas*. Caída de la elevación de voz en conjunción con una expresión del tipo (4).
6. *Sintaxis*. Completar una oración gramatical en la que se haya expresado ya el sujeto y el predicado.

El oyente entonces asume el papel del hablante por medio de, al menos, una de estas *señales de estado de hablante*:

- alerta de la mirada
- iniciación de un gesto
- audible inspiración de aire
- hiperelevación de la voz.

Para verificar estos rasgos en “Romeo y Julieta” podemos fijarnos en la conversación entre Mercurio, Romeo y Benvolio del segundo acto (II-4). Si tenemos en cuenta la versión filmada producida por la BBC, muy fiel al texto, la comprobación será más completa. En esta conversación se acusan fuertemente las convenciones de género. Romeo y Mercurio se enzarzan en una verdadera competición de ingenio a la par que en sus intervenciones se establece un verdadero duelo de palabras con numerosos juegos y equívocos en torno a los animales, los modales y el sexo.

CARMEN OLIVARES RIVERA

El último punto a ilustrar es el de las secuencias de *pregunta-respuesta* y los *mandatos o peticiones de acción*.

Respecto a las preguntas, Malcom Coulthard, en su excelente estudio sobre "Othello" indica que en los diálogos de pregunta-respuesta subyacen unos *supuestos* que pueden ser o no confirmados por el hablante/oyente (Coulthard 1977).

1. El interlocutor está escuchando.
2. El hablante pregunta en el momento apropiado.
3. El interlocutor oye las preguntas.
4. El interlocutor entiende las preguntas.
5. El interlocutor acepta al hablante como persona que tiene permiso/poder para interrogarle.
6. El interlocutor cree que el hablante no conoce las respuestas.
7. El interlocutor está bien dispuesto a contestar.
8. El interlocutor conoce las respuestas.

En la escena entre Julieta y su nodriza de acto segundo (II-3) encontramos claras transgresiones de estos supuestos. Preguntas hechas en momento inoportuno (cuando la nodriza está sin aliento) o preguntas cuya respuesta el propio hablante debería saber como la extemporánea "Where is your mother?" de la nodriza.

Para las peticiones o mandatos, Labov y Fanshel han establecido una serie de reglas, especificando los requisitos que deben concurrir en estos actos de habla (Labov y Fanshel, ms):

Si A se dirige a B con un imperativo especificando una acción X en un tiempo T1 y B cree que A cree que:

1. X debe hacerse con el propósito y (necesidad de la acción)
2. B no haría X de no mediar el mandato (necesidad del ruego o mandato)
3. B tiene la capacidad de hacer X
4. B tiene la obligación de hacer X / quiere voluntariamente hacerlo
5. A tiene el derecho de mandar a B hacer X,

entonces A profiere un *mandato válido*.

Un caso típico en el que no se cumple algunas de las reglas para los mandatos válidos es la orden de Capuleto a su hija de que se case con el Conde Paris. Capuleto, según las convenciones sociales de la época, tiene el *derecho* de imponer el marido a su hija, pero, por razones de todos conocidas, ella no tiene ni la capacidad ni la voluntad de obedecerle (III-5).

## “ROMEO Y JULIETA” COMO CONVERSACION

Hemos ido viendo cómo el diálogo dramático se pliega a las reglas de la conversación ordinaria, suplementadas por aquellas que se derivan de la expectativa de género. El éxito de esta clase de discurso como texto literario dependerá de su adecuación, en un primer nivel, a los postulados del discurso conversacional ordinario, es decir, a su credibilidad y aceptación como texto lingüístico.

### REFERENCIAS

- BALLACK, A.A. et al. (1966). *The Language of the Classroom*. New York Teachers College Press.
- BERNSTEIN, B. B. (1962). “Linguistic Codes, Hesitation Phenomena and Intelligence”. *Language and Speech*. 5, 31-46.
- COULTHARD, Malcom (1977). *An Introduction to Discourse Analysis*. London, Longman.
- DUNCAN, S. y G. Niedehere (1974). “On signalling that it’s yor turn to speak”. *Journal of Experimental Psychology*, 10, 234-47.
- GRICE, H. P. (1975). “Logic and Conversation”, en. *Syntax and Semantics III: Speech Acts*. Ed. por P. Cole y J. L. Morgan. New York, Academic Press.
- LABOV, W. y D. Fanschel (ms). *Therapeutic Discourse: Psychotherapy as Conversation*.
- SACKS, H. (ms). *Aspects of the Secuential organization of conversation*. Cit. por Cuolthard.

