

Aproximación a la pragmática del discurso teatral y posibilidades didácticas

An Approach to the Pragmatics of Theatrical Discourse
and Its Didactic Possibilities

EDUARDO GONZALO DE ÁGREDA COSO

Universidad Complutense de Madrid

egacoso@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0003-4943-4697>

Resumen: La pragmática como disciplina lingüística obtiene del texto teatral (en su vertiente literaria) o dialógico (en su vertiente comunicativa) un rico objeto de estudio y de desarrollo de muestras para la investigación de las lenguas. En este artículo se exploran las distintas funciones del lenguaje asociadas a la pragmática así como los distintos tipos de diálogo dentro del discurso teatral y su vínculo con la pragmática. Además, se proponen distintas posibilidades didácticas para dar a entender a nuestros alumnos esta relación fructífera entre la pragmática y los textos teatrales.

Palabras clave: Actos performativos, texto teatral, lingüística aplicada, teatro.

Abstract: Pragmatics, as a linguistic discipline, derives from theatrical texts (in their literary aspect) or dialogic texts (in their communicative aspect) a rich object of study and a source of examples for language research. This article explores the different language functions associated with pragmatics, as well as the various types of dialogue within theatrical discourse and their connection to pragmatics. Furthermore, it proposes several teaching strategies to help students understand this fruitful relationship between pragmatics and theatrical texts.

Palabras clave: Performative Acts, Theatrical Text, Applied Linguistics, Theater.

1. Introducción

El diálogo teatral sigue siendo una incógnita que esclarecer para el estudio de la pragmática en general. Al sentir que las escenas teatrales, vertidas en el filtro de la ficción, carecen de realidad comunicativa pues su objeto es el espectáculo ante un público y no la comunicación humana de facto; se obvia el hecho de que el discurso teatral plantea todo el paisaje de la pragmática como nivel lingüístico. Sin embargo, la pragmática histórica como disciplina solo centra su arco de acción en corpus de ejemplos reales y situaciones comunicativas que suceden en el día a día (Rozik, 2008; Herman, 1995, etc.). Afortunadamente, esta tendencia en los últimos años está basculando hacia el otro lado defendiendo que las obras teatrales, por su naturaleza estética y dialógica, pueden ser objeto de estudio pragmático por realizar una imitación del discurso cotidiano y de la verosimilitud de la comunicación. Gancedo Ruiz, (2022), por ejemplo, asocia a las obras teatrales conceptos de riqueza pragmática para su análisis como la fictivización o la voluntad estética del autor, aspectos vinculados a la psicología humana, los sistemas de valores de un medio o una época, el dominio del lenguaje coetáneo o la especificidad histórica del mundo ficticio, etc. Además, la mayor profundidad de la interacción, el doble sentido o el realismo sociolingüístico se unen a las muestras de análisis pragmático desde las distintas variedades diatópicas, diastráticas, diafásicas y diacrónicas. El discurso teatral presenta como pulsión la necesidad de romper las convenciones dialógicas, normas, etc. Provocando el retrato de los conceptos que nacen de la pragmática. Cuando esto sucede, las características del diálogo se presentan de manera esclarecedora. Varios de los conflictos de escena, tramas, búsqueda de acciones en los personajes, creación de entornos, etc. surgen cuando el diálogo teatral rompe la norma del diálogo social, los acuerdos relacionados con el desarrollo dialógico y las conveniencias sociales. Ejemplos de estas rupturas pueden ser: la inestabilidad o contradicciones entre la acción y la palabra, romper el discurso a través de recursos ya mencionados como la discontinuidad, saltar los turnos, la polifonía de voces, o la verborrea y los parlamentos excesivos, etc.; las interrupciones, los saltos temáticos, la violación de las máximas de la pragmática (cualidad, manera, economía y relación), las ambigüedades, la variedad de registros, el uso de otras lenguas o dialectos inexistentes, etc. (Ágreda, 2025). Son signos de ruptura con el diálogo que denotan la pragmática que reina en la comunicación humana.

Por lo comentado de manera general hasta aquí, los objetivos de esta disertación serán:

- Comentar las distintas funciones del lenguaje asociadas a la pragmática y presentes en los textos teatrales.
- Analizar los distintos tipos de diálogo dentro del discurso teatral y su anclaje en conceptos pragmáticos.
- Diseñar ejemplos de secuencias didácticas en las que pueda trabajarse este nivel del lenguaje a través del discurso teatral.

Las hipótesis principales de este trabajo radican en la rica presencia de la pragmática como objeto de estudio dentro de las obras teatrales y sus posibilidades para ser llevadas al aula con secuencias didácticas de trabajo.

2. Marco teórico

2.1 *Funciones del lenguaje en los textos teatrales asociadas a la pragmática*

Las funciones del lenguaje suponen una de las bases epistemológicas de la comunicación humana. De ellas nacen innumerables conceptos relacionados con las distintas situaciones comunicativas que se dan en la sociedad. El teatro, el discurso teatral, emula y rompe estas situaciones a través de la ruptura o seguimiento del proceder comunicativo. Desde las distintas clasificaciones iniciadas por Bühler, Haliday, Austin o Jakobson (1963: 360), que relacionan los términos de emisor, codificación, receptor, mensaje, y otros; se definen seis como funciones del lenguaje, presentes en los textos teatrales:

- **FUNCIÓN REFERENCIAL:** la descripción neutra, presente en textos donde se expresa la realidad objetiva o datos referidos a circunstancias o situaciones; y en abundantes actos comunicativos. El texto por excelencia que recoge esta función son las acotaciones de los textos teatrales. La expresión objetiva de un estado de cosas, aunque sea un autor el que escribe el texto con una clara intención estética, hace que las acotaciones se conviertan en un texto esencialmente referencial y se encuentran también en el retrato descriptivo de las circunstancias del texto, el entorno de los personajes y otros

conceptos. Hay autores que son más explícitos en los datos que ofrecen en sus acotaciones y otros prefieren que sea el lector o espectador el que complete la ficción del drama. También se da esta función en los textos teatrales llamados *paratextos* que presentan la relación de los distintos personajes o *Dramatis personae* y que se suelen encontrar en las páginas iniciales del texto teatral, antes de comenzar la primera escena.

- FUNCIÓN INFERENCIAL: relacionada con la función anteriormente comentada, ofrece datos alineados con la pragmática en la abstracción, deducción, implicaturas, etc. Para que el espectador-lector las resuelva y son muestras representativas de este tipo de función. El subtexto, los silencios y pausas, la acción enfrentada a la palabra, y varios conceptos más, son ejemplos que describen la función inferencial. Al público como sujeto consciente se le exige la responsabilidad de aceptar estos retos comunicativos que muchas veces están sujetos a las distintas metáforas, ironías, metonimias, dobles sentidos, etc. Que se escuchan, se ven o se representan en las obras teatrales.
- FUNCIÓN EMOTIVA: la expresividad del lenguaje, los estados de ánimo, la verdad íntima de los personajes puesta en sus palabras, sus odios, miedos, alegrías, etc. se enmarcan en la función emotiva del lenguaje. Su carácter puede dirigirse hacia dos vertientes. La sintomática expresiva (que se asocia a las palabras que se dice uno mismo, y que se rastrean en discursos teatrales como los monólogos, los soliloquios o los apartes) o de tipo apelativo (cuando los personajes se dirigen a otro para manifestarle alguna emoción, ruego, amenaza, etc.). También se encuentra esta función en los textos teatrales de tipo argumentativo donde los personajes intentan convencer a otro/ otros de algún aspecto o situación.
- FUNCIÓN APELATIVA: muy emparejada con la anterior función comentada; se dirige esencialmente a un receptor para convencerle, manipularle, etc. Las editoriales, los textos publicitarios, artículos de opinión, la mayor parte de los textos argumentativos, etc. Pertenecen a esta función¹. Son numerosos los ejemplos que se encuen-

¹ Para García Barrientos, supone la función ideológica por excelencia del diálogo teatral pues «se pone al servicio de la transmisión al público de unas ideas, de un mensaje, de una lección» (García Barrientos, 2007: 60).

tran de este tipo de función dentro del texto teatral: el monólogo *ad spectatores* que implica a un personaje contándole algo de tú a tú a los espectadores rompiendo la cuarta pared, los monólogos de la llamada *stand up comedy*, etc.

- FUNCIÓN FÁTICA: es la función que analiza el funcionamiento o fricciones del canal de comunicación asociándose a conceptos como los de emisor, receptor, mensaje, código, situación, etc. En los textos teatrales se manifiesta en conversaciones telefónicas, recepción de mensajes, réplicas o diálogos en los que los actores dudan del cómo de la comunicación, donde surge en la palabra teatral un *decir sin decir*: muchas veces se juega con estrategias que inciden en el buen o mal funcionamiento del canal comunicativo a través de recursos que pretenden llegar a la atemporalidad². Formas que acentúan esta desconfianza en la palabra dicha, potenciando esta atemporalidad, pueden ser la discontinuidad que se ve en los saltos temáticos en los parlamentos de los personajes, con réplicas sin orden convencional; la inestabilidad entre las acciones y las palabras de los personajes creando brechas comunicativas interesantes; la polifonía de voces que difuminan la relación entre palabra-personaje o la verborrea que supone una violación ostensiva de la máxima de economía de Grice (1975: 45) consistente en la adecuación de la cantidad en la expresión.
- FUNCIÓN POÉTICA: dentro del teatro el verso ha sido durante siglos la manera de comunicarse. Es por ello, además de por los recursos estilísticos y literarios, que la función poética será muy recurrente en los textos teatrales. Muchos de los textos de Federico García Lorca o toda la tradición de los Siglos de Oro del teatro español pueden ser ejemplares de esta función en el modo teatral.
- FUNCIÓN METALINGÜÍSTICA: ligada a la descripción del lenguaje con la explicación de los términos, la elaboración de las definiciones, el análisis de las figuras sintácticas, etc. También sucede en el desdoblamiento de los actores con su yo real o roles no teatrales que rompen la cuarta pared, hablando al público directamente.

² Szondi (1994: 21) comenta que el tiempo en el drama es «el transcurso del tiempo constituido como una sucesión absoluta de presentes». Otros autores, como Chéjov, promueven que sus personajes, que han renunciado al presente y se dedican a vivir en el recuerdo y en la melancolía, pongan el diálogo en crisis.

Por otro lado, estas funciones comunicativas del lenguaje se suman a otras teatrales relacionadas con el mundo de la ficción: las funciones dramática, narrativa y caracterizadora.

- **FUNCIÓN DRAMÁTICA:** se refiere al proceso de cambio en el diálogo cuando las palabras se convierten en formas superiores de acción que sirven para desear, humillar, rogar, interrogar, etc. Está relacionada con la teoría de los actos de habla de Austin (1982), seguida por su discípulo Searle (1977: 23) y vinculada, p. ej., a los mensajes de tipo indirecto. Los actores y directores son conocedores de esta función y buscan recursos dramáticos como el «doble pentagrama» (Eines, 2011: 161) donde el cuerpo del actor y sus acciones físicas expresan exactamente lo contrario de lo que dice (binomio corrección lingüística vs. comunicación).
- **FUNCIÓN NARRATIVA:** informa a los espectadores, directa o indirectamente, de algún suceso relacionado con la trama. Un ejemplo es la figura- personaje del mensajero del antiguo teatro griego.
- **FUNCIÓN CARACTERIZADORA:** se relaciona con los elementos del diálogo para informar a los espectadores de adjetivos, descripción, etc. de personajes de la escena (García Barrientos (2007: 60). De manera directa o indirecta, los personajes realizan esta función sobre sí mismos o sobre otros.

2.2 Características de los distintos tipos de diálogo teatral y su anclaje para el análisis de conceptos pragmáticos

En la siguiente tabla se muestran cuáles son las distintas formas de diálogo teatral. Además, se realiza una posterior inclusión excepcional del coro como forma de diálogo. Se recogen varias características que denotan la inclusión de esta forma como un tipo de diálogo, por ejemplo: es un diálogo vinculado a la polifonía o composición de voces simultáneas; en el teatro griego antiguo la forma dialógica del coro se definía siempre en un personaje múltiple y era personaje frecuente y único en el que recaían unas características dialógicas específicas que solían conllevar varias funciones: mensajero, voz de la conciencia, narrador omnisciente, etc. Era recurrente que el personaje coro cantara y danzara a ritmo de distintos instrumentos. En las dramaturgias actuales se sigue haciendo uso de este personaje, pero de manera

más dinámica y no fosilizándola exclusivamente a un personaje- ente como ocurría en el teatro griego.

A continuación, se muestran las características generales de las formas de diálogo teatral ya estudiadas en otras investigaciones (Ágreda, 2025, Sanchís Sinisterra, 2017, García Barrientos, 2007, y otros) y su relación con el nivel lingüístico de la pragmática:

COLOQUIO:

- Unidad base del diálogo teatral y susceptible de aparecer en las otras formas (monólogo, aparte, etc.).
- El acto de habla no obliga a que haya dos interlocutores hablando: basta que uno lo haga y el otro escuche.
- Puede haber un número variado de interlocutores. Dramatúrgicamente es muy típica la regla de tres (diálogos que se realizan con base a tres personajes para crear mayor conflicto).
- Forma que imita con mayor rigor la comunicación real: recoge características de la conversación como la falta de respeto de los turnos, la espontaneidad, la diversificación de temas, las muletillas, simetría de roles, digresiones, etc.
- Existirán diferentes tipos de coloquio (réplica, parlamento, etc.) que imitarán distintos ejemplos de comunicación (debates, entrevistas, brindis, etc.) y que representarán distintos tipos de actos de habla (confesar, revelar, insinuar, informar, etc.).

MONÓLOGO:

- Forma de diálogo donde un personaje habla solo a una audiencia que escucha (que pueden ser personajes dentro de la escena, el público, etc.) y se dirige a esta, en general, de manera apelativa.
- Es recurrente la ficcionalización del público a través de recursos como (Sanchís Sinisterra, [2017: 69]): atribución de identidad, efecto feedback o implicación del espectador real.
- Las modalidades discursivas giran en torno a interpelación a sí mismo como personaje, a otro o al público.
- Son susceptibles de aparecer conectores como *¡hola!*, *¡adiós!*, *¡sa-*

lud!, jabur! o jagur!, japa!, jchoy!, jchao!, ¡cuánto bueno!, ¡dichosos los ojos!, o ¡qué hay!, ¡con Dios!; también locuciones con la preposición hasta: *¡hasta luego!, ¡hasta pronto!, ¡hasta la vista!, ¡hasta otro día!, ¡hasta siempre!, ¡hasta nunca!*, etc.; unidades de promesa como *¡palabra!, ¡palabra de honor!, ¡palabrita del niño Jesús!*; etc.

SOLILOQUIO:

- Forma de Diálogo o parlamento que expresa un personaje aislado de los demás fingiendo que habla para sí mismo. Con una naturaleza dramática de envergadura por romper la cuarta pared y parecer que habla al público.
- Forma única de diálogo por suponer un desdoblamiento desde la ficción de la soledad del personaje y la realidad factual donde un público le escucha y al que se dirigen sus palabras. Los espectadores están presentes en el plano no teatral de la realidad pero son receptores latentes en la realidad teatral.
- De extensión distinta al monólogo y suele ser inferior y suele aparecer en situaciones de injusticia donde el personaje que realiza el soliloquio debe revelar o destapar alguna eventualidad que requiere de rectitud.
- Son susceptibles de aparecer en el soliloquio conectores de modo expresivo con matiz de contrariedad, disgusto o decepción como *¡carajo!, ¡demonios!, ¡lástima!, ¡le-ches!, ¡mierda!, ¡puñetas!*, etc.; o de sorpresa como *corcho, concho, tate, epa, uia, ostras*, etc. También se encuentran conectores de tipo adversativo o de apoyo argumentativo como: *ahora bien, (antes) al contrario, antes bien*, etc.

APARTE:

- Forma de naturaleza teatral extraordinaria.
- Supone un desdoblamiento teatral, una capa de ficción dramática que se superpone a la ficción de la obra de teatro. Los personajes expresan un diálogo que está en otra realidad distinta a la del diálogo de la ficción. El aparte crea un nuevo lugar teatral donde la palabra y la acción escapan de la realidad básica de la obra. Abre una

tercera realidad teatral que es patente únicamente para el público.

- Existen distintos tipos de aparte: 1) el aparte en coloquio (donde dos o más personajes hablan sin que les escuchen otros personajes dentro de escena); 2) aparte en soliloquio (que se caracteriza por un pensar en voz alta); y 3) el aparte *ad spectatores* con la función apelativa muy frecuente en la farsa o en el teatro de la *commedia dell'arte* ([García Barrientos (2007: 66)])
- Las características lingüísticas de este tipo de diálogo pueden ser las del coloquio o las del soliloquio y del monólogo. Ello dependerá del objetivo de la acción dramática.

Como se ha comentado antes, se añade el coro como forma de diálogo por las siguientes características:

CORO:

- Diálogo vinculado a la polifonía o composición de voces simultáneas. En el teatro griego antiguo la forma dialógica del coro recaía siempre en un personaje múltiple. Personaje frecuente en los dramas de la Antigua Grecia, solía conllevar varias funciones: mensajero, voz de la conciencia, narrador omnisciente, etc. Era recurrente que el personaje coro cantara y danzara a ritmo de distintos instrumentos. En las dramaturgias actuales se sigue haciendo uso de este personaje, pero de manera más dinámica y no fosilizándola exclusivamente a un personaje-ente como ocurría en el teatro griego. Otras características principales de este tipo de diálogo son:
- Número variable de interlocutores o personajes dentro del coro.
- Ausencia de individualización de los integrantes del coro. No existen por ello personajes dentro del yo múltiple del coro: se huye de debates, de opiniones contrarias, de entonaciones distintas, etc. Su función es la de expresar los sentimientos de la comunidad.
- La actuación del coro en la Antigua Grecia, al ser un personaje cuya naturaleza o clase social era distinta a la de los seres mortales del drama —por ser siempre un personaje colectivo, por su omnisciencia, por ser la voz de la conciencia, etc.—, solía ser hierática y un poco deshumanizada. Su entonación, por ello, solía responder a una curva melódica neutra y con distintos registros como el modal

o voz de pecho (relacionado con el registro central de las voces masculinas como el que usan los tenores), de hálito (a veces llamado este registro como *de monje* y caracterizado por la fuga de aire con una amplitud de vibración menor y energía fricativa), susurrada, etc.

- A veces representaban a personajes divinos como también a seres marginales: bárbaros, mujeres o ancianos, etc.
- El uso de la máscara —igual para todos los miembros del coro— en este personaje múltiple potencia los aspectos definidos más arriba: no hay diferentes personalidades sino una única y esto tendrá su huella en la forma de expresarse y de actuar de los actores-coro. El coro habla o canta al unísono de igual forma.
- En la Antigua Grecia, cuando el coro se presentaba como un personaje más que interactuaba con el resto del elenco, era el jefe del coro (llamado corifeo) el que hablaba en representación del grupo.
- Su interpelación puede dirigirse al público, a los personajes de la trama, a sí mismos o a todos los mencionados de forma simultánea.
- Según Sanchís Sinisterra (2017: 25), sus modalidades lingüísticas se relacionarían con la recitación o canto coral, la recitación individual fragmentada o la recitación individual alternada.

Ejemplo actual de uso del coro es el que utiliza Valle-Inclán en sus *Comedias Bárbaras* (2017), sobre todo en la última pieza *Romance de Lobos*, por ser de los más renovadores de en la dramaturgia española del siglo xx. No se comentarán en este caso las características de las acotaciones pues suponen un paratexto teatral fuera del diálogo.

2.3 Principios de la pragmática asociados al diálogo teatral y posibilidades de ruptura

A continuación, se muestran sintetizados varios de los principios asociados a la pragmática que se asocian a las distintas formas de diálogo teatral vistas anteriormente:

- I. PRINCIPIO DE COOPERACIÓN: basado en el respeto de las cuatro máximas analizadas por Grice (1975): cantidad, cualidad, modalidad y relación. Todo lo que se diga, para una comunicación cooperativa, ha de respe-

- tar estas máximas (respetar la cantidad que exija el acto comunicativo, que lo que se diga sea real, no ser ambiguo u oscuro y que lo que se diga sea pertinente, respectivamente).
2. **CONTEXTOS DE LENGUA:** la comunicación crea distintos contextos diferentes. Por ejemplo: contexto físico (lo que se dice supone un comportamiento de acción o performativo), contexto empírico (lo que se dice tiene aspectos de causa efecto conocidos), contexto práctico (vinculado a la practicidad de la vida), contexto histórico (asociado a los vínculos) o contexto cultural (asociado a la tradición cultural).
 3. **ACTOS DE HABLA:** todo tipo de comunicación supone una realización, según las teorías de Grice (1975) y de Searle (1976 y 1977). Son cinco: 1) Asertivos, 2) Directivos, 3) Compromisivos, 4) Expresivos y 5) Declaraciones. Estos actos de habla van de lo general a lo particular.
 4. **INTERPRETACIÓN E INTENCIÓN:** la interpretación como el cálculo que realizan los interlocutores para entender la posibilidad o posibilidades del mensaje lingüístico; y la intención entender lo que otro quiere decir, se relaciona con el imaginario compartido de los individuos y su caudal de información (cultura, lugar, experiencias personales etc.)
 5. **RELACIONES DE JERARQUÍA Y SOCIOAFECTIVAS:** la pragmática se pregunta quién tiene la palabra, por qué tiene la palabra, cómo se dicen las cosas, etc. Los vínculos familiares, de amistad o la ausencia de estos generan la creación de comunicación.
 6. **DISTINTO USO DE LENGUA:** hay lengua en la comunicación que lleva una carga fuerte de información de este nivel del lenguaje. Se señalan algunos ejemplos como los deícticos, el estilo directo e indirecto, etc.
 7. **ACTOS DE HABLA DIRECTOS E INDIRECTOS:** el uso de la sintaxis puede provocar actos indirectos (cuando el enunciado dista del mensaje comunicativo, p. e., cuando se realiza una pregunta pero es una orden) o directos (la sintaxis y el enunciado no son distintos, p. e., una negación en la sintaxis también lo es en la comunicación).

2.4 Algunos recursos de ruptura para el nivel lingüístico de la pragmática

En este epígrafe se observan desde un punto de vista sintetizado las distintas maneras de traspasar las normas y conceptos que se asocian a la pragmática desde un punto de vista del diálogo teatral.

Cuando el discurso teatral intenta romper las convenciones dialógicas, normas, etc., las características del diálogo se distinguen con claridad. Muchos conflictos de escena, explotados en el discurso de los personajes, nacen de no respetar las características normativas del diálogo social ni los acuerdos o conveniencias sociales: obviar los turnos, romper el discurso a través de recursos ya mencionados como la discontinuidad, la inestabilidad o contradicciones entre la acción y la palabra, la polifonía de voces, o la verborrea y los parlamentos excesivos, etc.; las interrupciones, los saltos temáticos, la violación de las máximas de la pragmática (cualidad, manera, economía y relación), las ambigüedades, la variedad de registros, el uso de otras lenguas o dialectos inexistentes, etc.

A las formas de ruptura señaladas en la función fática comentadas aquí y anteriormente, otras estrategias de ruptura que si bien pertenecen al código lingüístico del día a día son susceptibles de romper con las normas de la pragmática y algunas son las señaladas por Huélamo (1996: 2), en este caso en la obra *La Señorita de Trevélez* de Carlos Arniches, son:

- Empleo del doble sentido («...que me gusta la Soledad»).
- Ruptura de frases hechas («Ven, que voy a abrir mi pecho...» —«Abra usted»).
- Cambio brusco entre lenguaje retórico y el lenguaje vulgar («Pero ¿Qué tendré yo de un mes a esta parte que cada hombre que miro es un torrezno»).
- Uso del calambur («—«Entreguéle mi alma... Adiós» —«¿Se ha muerto?»).
- Paradojas («Mi cortedad es muy larga»).
- Hipérbole («La fijo [la mirada] cuarenta segundos en un puro, y lo enciendo, los neologismos («ofrendido»).
- Paronomasia («... se posa; pero luego pasa uno y [...] y ¿qué pasa? Pues que te pesa»).
- Epanortosis («... te juro que corro, que corro a tu encuentro«»).

Comenta Bobes Naves que

es lógico que el teatro acoja diálogos sin lógica, absurdos, y si se cree que el hombre no es capaz de conocerse a sí mismo y sólo puede ir haciéndose por la palabra de los demás [...] Los diálogos son absurdos porque la realidad es absurda, y es necesario quitar la venda (1992: 17).

El diálogo teatral, en el conflicto de las obras, lucha contra el diálogo convencional-social.

3. Proceso para la creación de recursos didácticos

La metodología que se ha seguido en esta investigación es de corte cualitativo-interpretativo, ya que el análisis realizado tiene el objetivo de comprender la realidad abordada desde el entorno de aprendizaje, a través de la enseñanza de la pragmática para los distintos tipos de diálogo teatral, con algunos ejemplos de ejercicios secuenciados para la adquisición de conocimientos.

4. Aproximaciones y posibilidades didácticas

En este epígrafe se plantea una búsqueda posible de estrategias didácticas para la enseñanza de conceptos de pragmática en las obras teatrales y si estas pueden ser llevadas al aula en etapas de Secundaria. Son muchas las maneras de poder llevar el texto teatral para la enseñanza de contenidos lingüísticos y performativos al aula (Ágreda, 2020 y 2021). En este caso, las distintas modalidades metodológicas pueden ser:

- a) Metodología inductivo-deductiva (Ágreda, 2020): los alumnos consiguen una mayor fijación en la adquisición de contenidos a través de este tipo de metodologías. En la fase inductiva se transita por distintas fases como:
 - observación
 - análisis
 - comparación
 - abstracción de lo común
 - síntesis de las estructuras pragmáticas revisadas en las distintas muestras textuales que el profesor proponga. En la fase deductiva (fase práctica) los estudiantes fijan los conocimientos alcanzados mediante la verificación, la ejemplificación y la aplicación de los contenidos aprendidos con una

serie de ejercicios. De esta manera y a través del constructivismo sociocultural de Vygotski (1982), el alumno se postula como el protagonista de su aprendizaje reelaborando sus estrategias de aprendizaje y competencias. Los pasos realizados son los siguientes: presentación de contenidos a trabajar desde las obras contemporáneas, inducción de los conceptos a trabajar de la pragmática, entrega de escenas teatrales para verificar el aprendizaje teórico, realización de lecturas expresivas y dramatizadas de las escenas trabajadas, búsqueda por parte del alumno en parejas o en grupo del contenido analizado en la fase inductiva, escritura de escena dramática en grupo plasmando en la escritura los conceptos trabajados, ampliación de conceptos y representación de las escenas.

- b) Metodología ABP (Aprendizaje Basado en Proyectos): a través de esta metodología (Trujillo Sáez, 2016) basado en el trabajo con distintas fases se persigue la consecución del producto final de la creación de una obra teatral breve donde se muestren representaciones reales. En una primera fase de introducción y motivación los alumnos realizan diversas actividades como visualizar vídeos con malentendidos y debate sobre estos, introduciendo el por qué de la pragmática y qué conceptos explica esta ciencia realizando pequeños juegos; en una segunda fase de exploración y análisis se leen y se visionan distintas escenas teatrales y se identifican actos de habla y estrategias de cortesía atendiendo a qué quiere decir el personaje, cómo influye el tono o situación, el efecto en el otro, y varios más. En una tercera fase de creación del proyecto se forman grupos y cada uno elige una situación comunicativa específica elaborando un breve guion teatral donde se reflejen distintos fenómenos pragmáticos: para esta pequeña representación se incide en lenguaje expresivo no verbal. En una fase cuarta, después de los ensayos y la retroalimentación con el profesor, se realizan todas en un acto con público y al finalizar cada escena se le pregunta al público: ¿Qué intención tenía el personaje?; ¿Qué estrategias de cortesía o ironía habéis visto?; ¿Se entendió bien el mensaje?, etc. Por último, se realiza un debate sobre los aspectos trabajados y una pequeña coevaluación en gran grupo.
- c) Metodología ABT: a través de esta metodología centrada exclusi-

vamente en la realización de tareas comunicativas significativas implicando fases de comprensión, negociación y producción de lenguaje en contexto; se pretende implementar tareas reales o simuladas desde el texto teatral que impliquen comprender e interpretar conceptos como la intención y la interpretación comunicativa de la pragmática. Cada tarea producirá la creación de una escena ya sea autónoma o la reinterpretación de una escena de alguna obra de teatro de autores teatrales importantes. Las distintas parcelas de trabajo serán: tarea de comprensión (lectura de diálogos breves teatrales) identificando los actos de habla; tarea de transformación o transposición didáctica de contenidos (reescribir diálogos adoptándolos a otros contextos, a la actualidad, a otros registros, etc.) y tarea de producción (representación de la nueva escena aplicando los cambios de tono, estilo y lengua en la dramatización). Desde esta metodología, cualquier concepto de la pragmática puede ser trabajado: actos de habla, registros, cortesía, etc.

- d) Enfoque Multimodal y Digital: debido a la identidad digital de los alumnos de Secundaria, este tipo de metodologías basadas en contextos digitales y no analógicos puede ser de gran riqueza para el docente. Este enfoque aprovecha los medios audiovisuales y las redes sociales para construir un significado más allá del aula con difusión entre las comunidades 2.0. En una primera fase, los alumnos se dedican a buscar en las distintas redes sociales de las que hagan uso (TikTok, Instagram, etc.) vídeos que sean susceptibles de ser dramatizados y teatralizados (con posibilidad de transposición de géneros transmutando productos narrativos o de ensayo en escenas dialógicas) y analizando características del nivel pragmático. En una segunda fase los alumnos muestran los vídeos al resto de la clase que con una rúbrica deben indicar si los conceptos pragmáticos son visibles en la escena de los compañeros. Tras la visualización de las escenas, en gran grupo los alumnos pueden aconsejar aspectos, reforzar estrategias de tipo pragmático o hacer añadidos que puedan fortalecer la escena. Como última fase los alumnos comparten en las redes sociales las escenas con los cambios que se implementen y se procura mantener un diálogo en este medio a través de *hashtags*, comentarios en la publicación, por ejemplo.

- e) Representación teatral sacra y posterior análisis de las muestras: en este caso la actividad comienza por el final respecto a las otras. En primer lugar, se representan varias escenas por parte del alumnado. No debe haber análisis de texto en esta fase, solo estudio de las escenas para ser representadas. Después de que los alumnos, con ayuda del docente, hayan realizado las acciones físicas fundamentales, los movimientos, la práctica de los elementos suprasegmentales, etc. Los alumnos representan las escenas una primera vez. El resto de los alumnos analiza a través de un cuaderno de bitácora los posibles usos de la pragmática. En una segunda fase, los alumnos representan las escenas de nuevo pero comentando los conceptos de la pragmática en cada momento. Es decir, se trata de una fase de representación y explicación en todo momento, produciendo esas pequeñas pausas que se producen a la hora de representar el personaje y ser ellos mismos como alumnos explicando la pragmática. Después, los alumnos que anotaron sus comentarios en el diario de bitácora contrastan su información para comprobar si es similar o falta alguna información.
- f) Creación y representación de escenas a través de la infracción los conceptos teóricos de la pragmática: en grupos de tres o cuatro alumnos, se crean escenas donde se expliquen varios conceptos de la pragmática. Después, estas escenas han de ser representadas por otro equipo de alumnos que a su vez comentará y analizará después de haberlas representado los puntos teóricos de la pragmática que se han expresado. Una vez las hayan representado, el equipo cogerá el texto para modificarlo y reescribirlo de manera que ya no se infrinjan los conceptos de la pragmática que se han vulnerado. El equipo que escribió la escena leerá el nuevo texto y dará su visto bueno u ofrecerá nuevo feedback si hay alguno de los conceptos que no se haya reescrito adecuadamente.
- g) Apartado de técnicas performativas asociadas al texto teatral: técnicas como la dramatización de cortos, el uso del taller de doblaje o del karaoke para elementos suprasegmentales, la técnica del teatro foro, etc. Pueden funcionar muy bien para el estudio de la pragmática dentro de los textos teatrales. Aquí se glosan algunas actividades posibles:

- Karaoke: se realiza el karaoke de aquellas piezas que se correspondan con teatro musical. Primero, los alumnos han de cantar estas canciones y después analizar los conceptos pragmáticos. Se trata de que los alumnos, a través del uso de los elementos suprasegmentales, puedan captar con mayor o menor fuerza estos puntos teóricos. Por último, los alumnos crean nuevas canciones o estrofas donde existan nuevos conceptos de pragmática o se infrinjan otros.
- Taller de doblaje: en este caso los alumnos representan escenas teatrales creadas por ellos mismos donde se dramaticen los conceptos de la pragmática. Han de grabar su escena y entregársela a otro equipo de alumnos sin sonido. Es muy importante que los alumnos representen con mucha expresividad las escenas para que en una fase posterior, los otros alumnos doblen la escena relacionando el aparato físico de sus compañeros con nuevos diálogos que van a doblar en la escena. Por último, los alumnos comparan la escena que crearon con *la nueva* que sus compañeros han doblado y comentan qué puntos han coincidido y cuáles no.
- Dramatización de cortos: los alumnos se disponen a dramatizar cortos cinematográficos pero otorgando una nueva versión y ofreciendo nuevas acciones y diálogos que potencien la pragmática o que la infrinjan. En una última instancia, los alumnos en gran grupo comentan cuáles han sido estos puntos (tanto los que ya había presentes en el corto como los otros nuevos) y cómo se han trabajado en la escena.
- Teatro Foro: los alumnos crean escenas ad hoc donde a través de la técnica del Teatro Foro o Teatro del Oprimido se representen escenas de denuncia social, lucha para la inclusión, defensa de los derechos humanos, etc. En estas escenas los alumnos han de incluir conceptos de la pragmática que incidan en la trama desde el punto de vista de la denuncia social, la inclusión, etc. Después, en gran grupo, se comentarán cuáles son esos conceptos teóricos tratados y si han conseguido potenciar la trama de las escenas en favor de estos aspectos de lucha social y confrontación.

5. Conclusiones

En esta pequeña disertación se ha intentado verificar que la pragmática puede ser una disciplina fácilmente enseñanza y aplicada a través de los distintos textos teatrales. Haciendo un repaso sintetizado sobre varias de las características de la comunicación teatral (funciones del lenguaje, características dialógicas del teatro, etc.), profundizando en las distintas formas de discurso teatral (coloquio, monólogo, etc.) y en los conceptos más sobresalientes de la pragmática así como en las estrategias para vulnerar las normas de este nivel del lenguaje; se puede llegar a la conclusión de que el discurso teatral como vehículo de comunicación es un ejemplo muy vivo y válido para ser llevado a nuestras aulas de Secundaria. Por último, se han añadido metodologías (pueden ser más, pero debido a razones de tiempo y espacio se han glosado algunas de las más prominentes para el desarrollo de una clase dinámica) que pueden servir al docente para comenzar este camino de enseñanza usando las obras teatrales.

Quedan abiertas líneas de investigación como la búsqueda de escenas que recojan tanto las funciones del lenguaje como esos conceptos de la pragmática que están tan presentes en este género literario así como realizan investigaciones de tipo cualitativo y mixto donde a través de Grupos de Control y Experimentales se verifique la pertinencia de la enseñanza de la pragmática en escenas teatrales para alumnos de Secundaria.

Esperamos que estas líneas inspiren a los docentes tanto para llevar la pragmática a sus aulas con el texto teatral como inaugurar investigaciones de gran riqueza como las comentadas en las líneas abiertas de investigación.

Bibliografía

- Ágreda, Eduardo Gonzalo de (2025). *El texto y el discurso teatral*, Madrid, Arco Libros.
- (2021). *Teatro aplicado en el aula de ELE*, Madrid, EnClave-ELE. Madrid.
- (2020). *Técnicas teatrales en ELE*, Madrid, Arco Libros.
- Austin, John (1982). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, trad. de Genaro R. Carrió y Eduardo Rabossi, Barcelona, Paidós.
- Bobes Naves, María del Carmen (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos.
- Eines, Jorge (2011). *Repetir para no repetir*, Barcelona, Gedisa.
- Gancedo Ruiz, Marta (2022). «De nuevo, reflexiones metodológicas sobre el empleo del teatro como corpus para los estudios de pragmática histórica», *Pragmática Sociocultural. Revista Internacional sobre Lingüística del Español*, 10, 1, pp. 70-88, <https://doi.org/10.17710/soprag.2022.10.1.gancedoruiz4>, <https://hdl.handle.net/10902/29324>.
- García-Barrientos, José Luis (2007). *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.
- Grice, Herbert Paul (1975). «Logic and conversation», en Peter Cole y Jerry L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantic. Speech Acts*, Nueva York, Academic Press, pp. 41-58.
- Herman, Vimala (1995). *Dramatic discourse. Dialogue as interaction in plays*, Nueva York, Routledge.
- Huélamo, Julio (1996). *Teatro contemporáneo (Guía de lectura)*, Zaragoza, Luis Vives (col. Clásicos Edelvives).
- Jakobson, Roman (1963). *Essais de linguistique générale*, trad. del inglés de Nicolas Ruwet, París, Minuit.
- Rozik, Eli (2008). «The homogeneous nature of the theatre medium», *Semiotica*, CLXVIII, 1, 4, pp. 169-190.
- Sanchís Sinisterra, José (2017). *Prohibido escribir obras maestras*, Barcelona, Naque/ Institut del Teatre.
- Searle, John R. (1976). «Una taxonomía de los actos ilocucionarios», versión castellana de Luis Ml. Valdés Villanueva, *Teorema*, VI, 1, pp. 43-77.
- (1977). «Actos de habla indirectos», versión castellana de Luis Ml. Valdés Villanueva, *Teorema*, VII, 1, pp. 23-53.
- Trujillo Sáez, F. (2016). *Aprendizaje basado en proyectos. Infantil, Primaria y Secundaria*. Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Subdirección General de Do-

cumentación y Publicaciones.

Valle-Inclán, Ramón del (2017). *Comedias bárbaras. Primeros dramas (Obras completas II)*, Barcelona, DeBolsillo/Penguin Libros.

Vygotski, Lev Semiónovich (1995). «Pensamiento y lenguaje», en *Obras escogidas II*, trad. de Lydia Kuper, Madrid, Visor (col. Aprendizaje), pp. 23-45.