

Comunicación y diálogo dramático. Aproximación al concepto de poliacroasis en *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto

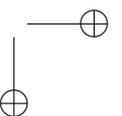
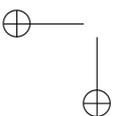
Raúl Urbina Fonturbel*

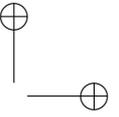
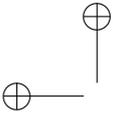
1. Introducción

El teatro es una forma de comunicación con un complejo entramado de enunciadores y receptores, tanto en la dimensión externa al texto como en la dimensión intratextual. En lo que concierne al receptor, los productores textuales de textos dramáticos tienen que barajar múltiples recursos para establecer un modelo comunicativo coherente que abarque la lógica del diálogo en función de la historia y de sus personajes, pero también la lógica del diálogo del autor con los espectadores. El concepto de *poliacroasis*, propuesto por Tomás Albaladejo para explicar la conciencia que posee el orador de la variada tipología de receptores del discurso y la influencia de éstos para que el mecanismo de enunciación los tenga en cuenta, se muestra muy apropiado para el estudio de dichos mecanismos.

Aplicaremos estos principios a una técnica teatral de especial dimensión comunicativa, como es el aparte, del que realizaremos un rá-

*Universidad de Burgos





pido bosquejo teórico para pasar después al estudio de su trascendencia en *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto.

2. La influencia del receptor en la comunicación y el concepto de poliacroasis

No hace falta remontarse a las modernas teorías pragmáticas para destacar la importancia que tiene el receptor para la elaboración de un discurso. Esta relevancia ya fue advertida por Aristóteles en su *Retórica*¹ cuando nos dice:

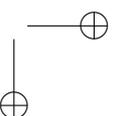
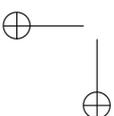
«De la oratoria se cuentan tres especies, pues otras tantas son precisamente las de oyentes de los discursos. Porque consta de tres cosas el discurso: el que habla, sobre lo que habla y a quién; y el fin se refiere a éste, es decir, al oyente. Forzosamente el oyente es o espectador o árbitro, y si árbitro, o bien de cosas sucedidas, o bien de futuras. Hay el que juzga acerca de cosas futuras, como miembro de la asamblea; y hay el que juzga acerca de cosas pasadas, como juez; otro hay que juzga de la habilidad, el espectador, de modo que necesariamente resultan tres géneros de discursos en retórica: deliberativo, judicial, demostrativo.»

Los emisores quedan vinculados, antes o después, a la finalidad de un discurso orientado al oyente². A la hora de comprender cualquier texto o discurso, es totalmente necesario partir del receptor, puesto que todo enunciado lingüístico está compuesto con vistas a llegar a éste con el propósito de ejercer un influjo sobre el destinatario³.

¹Aristóteles, 1971, I, 3 1358a, 37-1358b, 8.

²Aristóteles, 1971, I, 2 1355b, pp. 25-34; García Berrio, 1984, p. 28 y pp. 34-43; Eco, 1988, p. 393; Albaladejo, 1988b, p. 155; Albaladejo, 1989, p. 23.

³Albaladejo, 1994b.





Los textos son construcciones de carácter semiótico en los que la dimensión pragmática perlocutiva es determinante tanto en su composición como en su comprensión, puesto que la elaboración textual ha de empezar, necesariamente, por este elemento pragmático inicial.

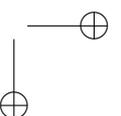
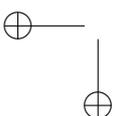
A la hora de emprender cualquier estudio textual, conviene no olvidar el receptor al que va dirigido, dado que no es indiferente el tipo de persona que recibe el mensaje para la configuración del mismo. Con acierto concebían Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca al «auditorio como construcción del orador»⁴. El productor textual intenta perfilar el discurso intentando abarcar todas las cuestiones referentes al auditorio real o utilizando todos los mecanismos conocidos para los casos de los públicos o auditorios convencionales en una tradición. Un discurso puede fracasar si falla ese conocimiento y encauzamiento del discurso al receptor, por lo que los autores han de tener grandes dosis de conocimiento psicológico para que triunfe su propósito.

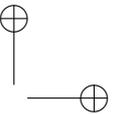
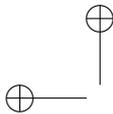
La *poliacroasis*, término establecido con gran acierto por Tomás Albaladejo, se muestra como concepto esencial para entender la finalidad persuasiva de los distintos tipos de discursos.⁵ La palabra se ha establecido partiendo de los términos griegos *polý*, ‘mucho’, y *akróasis*, ‘audición’, ‘interpretación’. Los discursos retóricos – y, por ende, cualquier otro tipo de textos susceptibles de recepción múltiple – suelen estar dirigidos a varios receptores, lo que convierte el acto de enunciación en múltiples actos de poliacroasis, esto es, de múltiples actos de audición/interpretación del discurso, que alcanza a tantos sujetos como oyentes hay. El orador ha de tener en cuenta las distintas posibilidades de interpretación del público hacia su discurso. Una variante de la poliacroasis es la «ilocución dividida» de Alwin Fill: en una situación de enunciación, el productor textual se dirige expresamente a oyentes o grupos de receptores manifiestamente diferenciados⁶.

⁴Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989, pp. 55 y ss.

⁵Albaladejo, 1998b, 1998-99, 1999, pp. 60-61, 1999c, pp. 42 y ss., 2000a, 20001ab, 2001b, pp. 15-16, 2001bc; 2003; Calvo Revilla, 2001; Calvo Revilla, 2003.

⁶Fill, 1986.





- Una de las posibles manifestaciones de la poliacroasis es la de la existencia de un público heterogéneo ante el que el orador ha de adaptarse y debe de construir su discurso de manera tal que tenga alcance entre todo el auditorio, hasta e punto de que podría darse el caso, incluso, de que el auditorio, tras el discurso, ya no sea exactamente como se mostraba o manifestaba en un principio⁷.

En la tradicional separación entre receptores y destinatarios, sería conveniente no olvidar una posible tripartición⁸: receptores destinatarios primarios son aquellos susceptibles de tomar decisiones; receptores destinatarios secundarios son aquellos que no toman decisiones pero son objeto de la influencia del orador; y receptores simples aquellos que ni toman decisiones ni son objeto de interés en lo que influencia respecta. En función de que el receptor pertenezca a un grupo o a otro, se establecen, naturalmente, diferentes tipos de poliacroasis. En algún tipo de texto, como el discurso judicial, son receptores todos los presentes, pero sólo receptores destinatarios los miembros del tribunal⁹. En relación con este asunto, es de gran interés la diferencia que establece Chaïm Perelman entre persuasión y convicción¹⁰. Mientras la persuasión está orientada a quien puede decidir, la convicción está orientada a los espectadores que no pueden tomar decisiones.

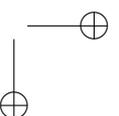
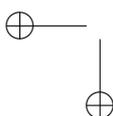
El caso del texto dramático, por sus propiedades inherentemente dialógicas, tiene unas peculiaridades enunciativas y comunicativas de especial relevancia en las que el concepto de poliacroasis – alguien habla e instancias muy diversas oyen e interpretan el mensaje – puede servir para una mejor explicación de sus diferentes niveles de recepción, que pasamos a comentar a continuación, haciendo hincapié en alguna de estas singularidades.

⁷Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989, pp. 58-60.

⁸Albaladejo, 1994b; Albaladejo, 1998-99; Albaladejo, 1999c.

⁹Albaladejo, 1994b.

¹⁰Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989, pp. 65 y ss.; Albaladejo, 1998-99.





3. Las peculiaridades comunicativas del texto dramático

Al hablar del género dramático, es ya tópico partir de la distinción entre el texto dramático y la representación¹¹. El teatro es un género con una peculiar dimensión pragmática que relaciona, por un lado, el autor y el texto y, por otro, el texto con el receptor¹². En el ámbito de la recepción, parece conveniente distinguir la recepción individualizada por la lectura y la recepción colectiva, bien a través del teatro leído, bien a través de la representación.

Es necesario al hablar del teatro tener en cuenta la distinción efectuada por Roman Ingarden entre texto principal y texto secundario¹³. El texto principal es el que luego será expresado por los personajes; superpuesto a este, se encuentra el texto secundario, que es el que contiene las acotaciones. Entre el texto principal y el texto secundario existe una relación de superposición.

El espacio teatral tiene unos componentes específicos¹⁴. Fuera del espacio escénico, se encuentran las instancias emisoras primarias y secundarias del autor y del director (que, a su vez, es receptor respecto al primero), respectivamente, y dentro de ese espacio, a los actores (que primero han sido receptores del texto) y a los espectadores entre los que media la representación.

El plano de la enunciación teatral es de difícil precisión. Corresponde en un principio al autor la elaboración de todo el texto dramático y, en último lugar, corresponde al actor la elaboración de la parte de discurso de su personaje¹⁵. De todos modos, es problemática la adscripción de un sujeto del discurso teatral¹⁶, porque a menudo no existe

¹¹Bobes, 1987, pp. 5-6; Bobes, 1987b, pp. 12 y ss.; Bobes, 1987c, pp. 29-34; Bobes, 1987e, pp. 205 y ss.

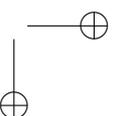
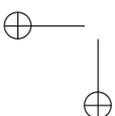
¹²Tordera, 1980, pp. 195-199.

¹³Urrutia, 1975, pp. 284; Bobes, 1987b, pp. 12; Pavis, 1990, pp. 505.

¹⁴Tordera, 1980, pp. 163.

¹⁵Pavis, 1990, pp. 141.

¹⁶Pavis, 1990, pp. 465.





marca directa del autor ni en la lectura ni en la representación. Sólo hallamos algunos vestigios de este autor gracias a las acotaciones, elementos textuales que evidencian un estilo uniforme¹⁷.

En el plano de la recepción dramática¹⁸, no se suele producir una comunicación efectiva y directa entre el actor y los espectadores¹⁹, a no ser en el *happening*, en una pausa o una apelación no programada. El contacto con el público se realiza en la comunicación dramática por medio de otros mecanismos.

4. Los apartes y la poliacroasis teatral

Magdalena Cueto²⁰ dedica un interesante artículo a los apartes, los monólogos y las apelaciones al público en el discurso teatral. Todas estas situaciones teatrales son, alguna manera, «anomalías enunciativas»²¹ porque crean elementos mediadores entre la representación y el público que invaden los convencionales espacios de separación entre actores y espectadores.

El aparte, por ejemplo, rompe con el contexto enunciador de la escena y las convenciones conversacionales admitidas como verosímiles se erigen en recursos dramáticos que acercan de forma lúdica el espacio dramático a los espectadores²². La fuerza pragmática del aparte radica, por lo tanto, en que el espectador percibe la obra como oyente secreto y privilegiado de contenidos y emociones que otros personajes ignoran.

El aparte²³, como sabemos, es un discurso en el que el personaje no se dirige de la manera habitual a otro personaje, sino que se dirige a sí mismo, a otro personaje – ante la presencia de otros, que no oyen

¹⁷Pavis, 1990, pp. 466.

¹⁸Pavis, 1990, pp. 404-407.

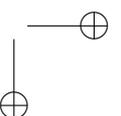
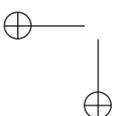
¹⁹Pavis, 1990, pp. 87.

²⁰Cueto, 1986.

²¹Cueto, 1986, pp. 243.

²²Cueto, 1986, pp. 246-247.

²³Cueto, 1986, pp. 248-250; Pavis, 1990, pp. 33-34; Garci-Gómez, 1993b.





o fingen no escuchar – o al público. Pueden darse muchas situaciones distintas: un diálogo superpuesto al diálogo de primer plano, un comentario espontáneo, o un aparte gestual. Lo que siempre queda patente es su artificialidad comunicativa, en la que el espectador se ha convertido en el destinatario de dicho mensaje, aunque el resto de personajes esté más próximo a su enunciador.

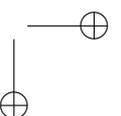
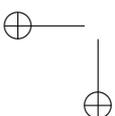
Es curioso que el aparte siempre comunica verdades que los personajes, por su condición o su situación, no pueden expresar por la vía convencional y logra, por tanto, una complicidad especial con el espectador. Esta mediación ha de ser necesariamente breve, porque congela el tiempo representado. El público, gracias al aparte, dispone de una información esencial que el personaje quiere comunicarle, o accede a una información privilegiada con la que domina una perspectiva de las emociones del personaje mayor que la de otros personajes en escena. Para reconstituir parte de esa falta de verosimilitud, el actor cambia la entonación, se sitúa en posición marginal, fija su mirada directamente al público o es iluminado de manera diferente²⁴.

En principio, podemos dividir los apartes entre los que tienen una función primordialmente expresiva, que participan al público el pensamiento de un personaje o su intención de efectuar una acción, y los apartes con una finalidad esencialmente comunicativa, que pueden dividirse en los apartes con otro personaje y los apartes con los espectadores.

Por su interés, parece conveniente reproducir la tipología de los apartes que señala Miguel Garci-Gómez²⁵:

²⁴Pavis, 1990, pp. 34.

²⁵Garci-Gómez, 1993b.



Aparte	Monologado	Alocución			
		Intimación	Entreoído	Notado	
				Repetido	Equívoco Evasiva
		Inadvertido	Interlocutores		
	Al paño				
	Dialogado	Cuchicheo			
Fisgoneo					

De todo lo dicho más arriba, se desprende que los apartes son una importante manifestación de poliacroasis en el texto dramático. El autor dispone la información de tal modo que un personaje o una pareja de personajes emite un enunciado que, en apariencia, tendría que ser recibido sólo por ellos, pero que alcanza al espectador. Podemos considerar al público como receptor destinatario secundario. Sobre los espectadores descansa el fundamento de la obra dramática: más allá de los personajes, que cumplen sus funciones argumentales, el espectador es el árbitro final de la comunicación literaria, y es él quien tiene que ser persuadido, a la postre, para que la obra cumpla su cometido.

5. Los apartes en *El desdén con el desdén*

Descendiendo a la parte práctica, nos ocuparemos de estudiar la tipología e importancia de los apartes en *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto²⁶. Como tendremos ocasión de comprobar, los apartes serán recursos dramáticos fundamentales para la construcción dramática de la obra.

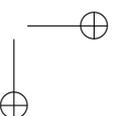
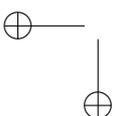
²⁶Para el estudio práctico, hemos utilizado la edición de María Luisa Lobato, que se puede encontrar en el sitio web <http://www.moretianos.com/>

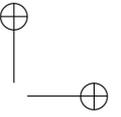


Comencemos por un datos numéricos: encontramos en la obra la friolera de sesenta y cuatro apartes, que ocupan ni más ni menos que 210 versos, lo que supone el siete por ciento de la extensión final. Las magnitudes numéricas, de por sí, hablan por sí solas. Lógicamente, no es el aparte en esta obra un recurso secundario y superficial desde el punto de vista numérico. Pero tampoco lo es desde el punto de vista de la estructura dramática.

Encontramos nueve apartes en la primera jornada, treinta y tres en la segunda y veintitrés en la tercera. Empecemos a analizar estos recursos dramáticos.

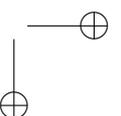
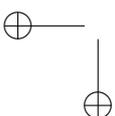
Tarda en aparecer el primer aparte, enunciado por Cintia en el verso 555. Corresponderá a Polilla el mayor número de ellos, con cuatro intervenciones de las nueve de esta primera jornada. No deja de ser normal, porque el aparte siempre ha sido un recurso cómico muy utilizado por los autores para poner palabras en boca de los criados. Pero vayamos al primer aparte, que corresponde a Cintia, que sienta una base argumental: la extrañeza de que Diana condene el amor. La segunda intervención de Polilla es de carácter estratégico-argumental, como casi todas las que profiere a lo largo de la obra: nos comunica que, con el ardid de pasarse por médico, ha logrado introducirse en el círculo de Diana. Los apartes cuatro y cinco corresponden, respectivamente, a Carlos y a Diana, y son vehículo de transmisión de las emociones de ambos. Uno y otro son consecutivos, y anuncian un paralelismo que, obviamente, va a conducir al amor y a la unión final. La siguiente intervención de Polilla será una duda en voz alta sobre la táctica de Carlos, para pasar a elogiarla detenidamente en su siguiente intervención de cinco versos. A continuación, aparece el primer aparte dialogado. En estas ocasiones, la poliacroasis funciona de manera distinta a los apartes individuales: si en estos el personaje manifiesta sus emociones para sí mismo y para su público o dirige en voz alta una reflexión al público para dar claves argumentales, en aquellos existe una comunicación dialógica primaria entre personajes, y secundaria para el público. El aparte dialogado entre Diana y Cintia es esencial: Diana plantea, hacia

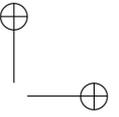




el final de la primera jornada, la estrategia que constituye una de las bases del planteamiento de la obra: el intento de enamorar a Carlos por parte de Diana, y las reticencias de Cintia ante lo acertado de ese plan. El acto casi se cierra con un aparte de Diana en el que muestra su firme propósito de hacer sucumbir a Carlos.

Después de un inicio con unos cuantos versos sin apartes, pasamos en la jornada segunda a toda una batería de nada menos que treinta y tres. Evidentemente, no contamos con espacio para detenernos en un análisis exhaustivo, pero sí intentaremos marcar el hilo argumental de este acto gracias al artificio que venimos estudiando. El desarrollo argumental ha ido decantando el número de apartes en torno a Polilla, Diana, Carlos y Cintia, y a cuatro apartes dialogados (entre Carlos y Polilla, entre Diana y Polilla, entre Polilla y Carlos, y entre Cintia y Laura). Polilla sigue teniendo una intervención destacada, y casi todas sus aportaciones individuales tienen un manifiesto matiz informativo. Lo más importante en este acto, sin embargo, es la elevadísima presencia de apartes de Diana, que se erige en un ser complejo y matizado por una emotividad negativa hacia Carlos que es de gran efectividad para el nudo de la obra. Se muestra como una mujer persistente en su empeño de derrotar a Carlos. Una vez más, los apartes nos brindan, como lectores o espectadores, una información privilegiada sobre las acciones, los pensamientos y las emociones. La dualidad entre un Carlos que sólo manifiesta sus íntimas emociones a Polilla o vuelca sus sentimientos hacia sí mismo, hace de nosotros, de nuevo, espectadores privilegiados con una caudal de información muy rico. Polilla, en el aparte número trece, confiesa lo agradable del juego dialéctico desarrollado en la obra: «¡Qué gran gusto es ver dos juegos!»). El aparte dialogado entre Polilla y Diana inyecta con virulencia la táctica del desdén auténtico, mientras que el que mantienen Polilla y Carlos será la firma táctica del desdén simulado. La lucha entre ambas concepciones y reacciones será la que mantenga vivo el interés de la jornada. Deliciosa será la ira de Diana en el largo aparte número treinta y uno, tras haber creído a Carlos vencido y caído en la trampa. Una vez más, la lectura sucesiva



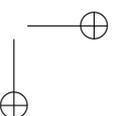
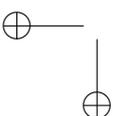


de los breves apartes de Carlos y Diana mantendrá vivo el juego del toma y daca. Aunque Moreto dedique los apartes fundamentalmente a los personajes centrales, la intervención de Cintia en el aparte treinta y nueve será anticipo del final de Diana, presa de su propio juego: «Este capricho / la ha de despeñar a amar». La otra dama, Laura, también se dará cuenta en el aparte dialogado que mantiene con Cintia: «Si ella no está enamorada / de Carlos, ya va camino». El camino del desenlace está ya preparado.

La jornada tercera está salpicada de 23 apartes sabiamente dispuestos. Los inicios de acto se mantienen, como siempre, exentos de apartes. Una vez más, el protagonismo recae en Polilla y Diana. Polilla sigue siendo el guía explicativo de la acción, mientras que Diana interviene decisivamente y va comunicando la derrota de su estrategia. Polilla es testigo del cambio de Diana, de cómo la cazadora está siendo paulatinamente vencida con el doble juego de los celos, que va dejando patente y manifiesto el sufrimiento de los enamorados, preso cada uno de su estrategia. A este respecto, merece la pena reproducir las palabras de Diana en el aparte número 63: «Amor, la furia detén, / pues ya mi pecho has postrado, / que en él este hombre ha labrado / el desdén, con el desdén». Esta intervención, junto con la última de Diana, está dirigida al amor. Nosotros, una vez más, somos espectadores privilegiados.

6. Conclusión

A través de este breve análisis de los apartes en *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto, hemos podido comprobar la importancia que tienen estos mecanismos dramáticos en la obra. Lejos de ser un mero recurso superficial, se convierten en clave profunda del significado textual de la obra, pero también clave profunda de los complejos procedimientos comunicativos con los que cuenta el teatro. El género dramático, concebido en esencia para los espectadores, tiene en el aparte un aliado para la dirección del mensaje hacia distintos oyentes. Si en el texto dramático los actores son los emisores y receptores naturales de

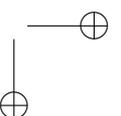
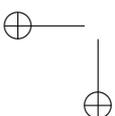




las palabras de representación, los apartes suponen un importante mecanismo de poliacroasis por el cual este mensaje llega por mediación directa al público, que asiste deleitado y complacido a una posición privilegiada de informaciones y emociones. Gracias a los apartes de *El desdén con el desdén*, hemos asistido complacidos a este precioso y refinado juego conceptual y dialéctico que acaba, como no podía ser de otro modo, con algo tan sensorial y directo como es el amor.

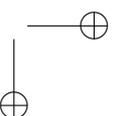
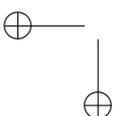
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albaladejo, T., «Sobre la posición comunicativa del receptor del discurso retórico», *Castilla*, 19, pp. 7-16.
- Albaladejo, T., «Polyacroasis in Rhetorical Discourse», *The Canadian Journal of Rhetorical Studies*, 9, pp. 155-167.
- Albaladejo, T., «La poliacroasis como componente de la comunicación retórica», en, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 9-10, 1998-1999, pp. 5-20.
- Albaladejo, T., «Los géneros retóricos: clases de discurso y constituyentes textuales», en Paraíso, Isabel (coord.), *Téchne Rhetoriké. Reflexiones actuales sobre la tradición retórica*, Universidad de Valladolid, 1999, pp. 57-64.
- Albaladejo, T., «Sociolingüística en retórica: alteridad y diversidad en la acción discursiva», en Díez Revenga, P. y Jiménez Cano, J. (eds.), *Estudios de Sociolingüística. Sincronía y diacronía*, Murcia, Diego Marín, 199, pp. 35-51.
- Albaladejo, T., «Polifonía y poliacroasis en la oratoria política. Propuestas para una retórica bajtiniana» en Cortés Gabaudan, F; Hinojo Andrés, G; y López Eire, A. (eds.). *Retórica, Política e Ideología. Desde la antigüedad hasta nuestros días*. Salamanca: LOGO, vol., 2000.

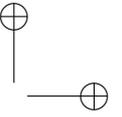
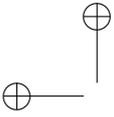




- Albaladejo, T., «Poliacroasis en la oratoria de Emilio Castelar», en J. A. Hernández Guerrero (ed.), F. Coca Ramírez e I. Morales Sánchez (coords.), *Emilio Castelar y su época. Ideología, Retórica y Poética*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2001, pp. 17-36.
- Albaladejo, T., «Retórica, tecnologías y receptores», *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, 1 2001, 9-18. <http://www.asoacion-logo.org/revista-logo.htm>.
- Albaladejo, T., «Retórica y propuesta de realidad (La ampliación retórica del mundo)», en *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, 2001. www.tonosdigital.com
- Albaladejo, T., «Retórica de la comunicación y retórica en sociedad», conferencia plenaria en el *II Congreso Internacional de Retórica en México: el horizonte interdisciplinario de la Retórica*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, en prensa.
- Albaladejo, T., «La poliacroasis en la oratoria y en la literatura», en: *Papeles de trabajo del Grupo de Investigación C[PyR] Comunicación, Poética y Retórica*, Universidad Autónoma de Madrid / Working papers of the Research Group C[PyR] Communication, Poetics and Rhetoric, Universidad Autónoma de Madrid, 1, 2005.
- Albaladejo, T., «Retórica e interacción comunicativa en la creación neológica», en Vilches Vivancos, (coord.), *Creación neológica y nuevas tecnologías*, Madrid, Dykinson, 2006, pp. 111-135.
- Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971 (reimp.). Edición del texto, traducción, prólogo y notas de Antonio Tovar.
- Bobes Naves, M.^a del C., *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid-Madrid, Aceña-La Avispa, 1987.



- Bobes Naves, M.^a del C. (1987b), “Posibilidades de una semiología de teatro”, en Bobes, 1987, pp. 11-28.
- Bobes Naves, M.^a del C. (1987c), “Renovación del teatro en el siglo XX”, en Bobes, 1987, pp. 29-47.
- Bobes Naves, M.^a del C. (1987d), “Valor performativo de los deícticos en el diálogo dramático”, en Bobes, 1987, pp. 74-204.
- Bobes Naves, M.^a del C. (1987e), “La semiología del teatro: los signos de la representación”, en Bobes, 1987, pp. 205-223.
- Bobes Naves, M.^a del C., *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 198.
- Calvo Revilla, «Presencia de la poliacroasis en las artes poéticas medievales», en XIX Congreso AESLA (Asociación Española de Lingüística Aplicada) *Perspectivas recientes sobre el discurso*, León, 3-5 mayo de 2001.
- Calvo Revilla, «Comunicación oral y procesos interpretativos: presencia del receptor / oyente en la comunicación retórica. Un acercamiento al concepto de poliacroasis», *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 5, 2003. www.tonosdigital.com.
- Chico Rico, *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Universidad de Alicante, Alicante, 1987.
- Cueto Pérez, M., "La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral", *Archivum*, 36, pp. 243-256.
- Eco, U., *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1988, 4.^a ed.
- Fill, A., «Divided Illocution in Conversation and Other Situations», *IRAL*, 24, 1986, 27-34.



- Garci-Gómez, M., *Tres autores en «La Celestina»*. Aplicación de la informática a los estudios literarios, Granada, Impredisur, 1993.
- García Berrio, A., «Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)», *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 2, 1984, pp. 7-59.
- Pavis, P., *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989.
- Tordera Sáez, A., «Teoría y técnica del análisis teatral», en Varios, *Elementos para una teoría del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*, Madrid, Cátedra, 1980, 2ª ed., pp. 155-199.

