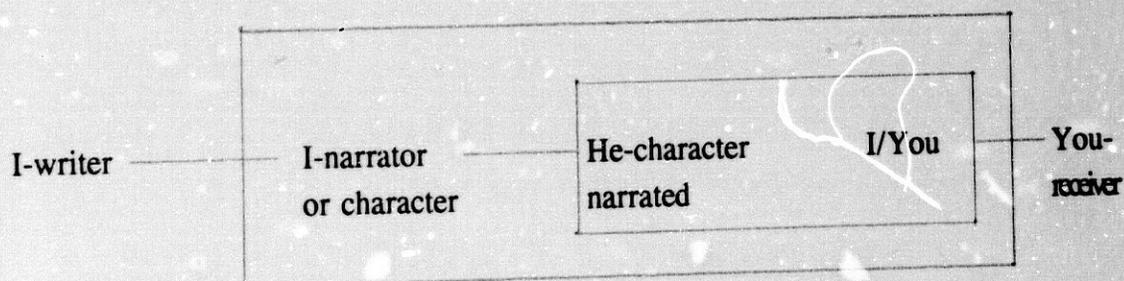


mediante una utilización diferente de esta información se puede plantear su otra dimensión, la escénica, sin que esto vaya en detrimento ni de una ni de la otra²².

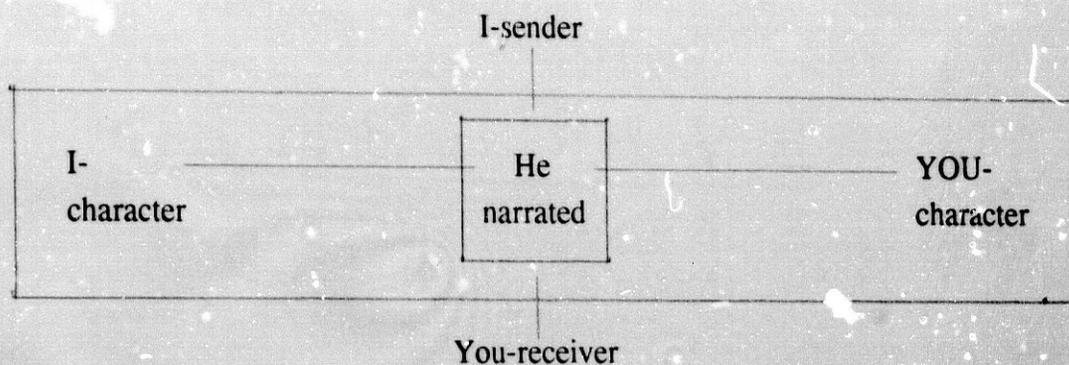
Pasaremos pues, en primer lugar, a especificar algo más la función de los integrantes de la comunicación en la obra dramática literaria, para lo cual nos centraremos en el autor, los personajes y el lector y en el modo de discurso que se establece entre ellos. Si recordamos en este sentido las opiniones reflejadas en el apartado 2.1.2, comprobaremos que se partía para el discurso literario de una situación comunicativa en la que había un remitente inicial (autor implícito), un emisor (narrador/es), un receptor (narratario) y un destinatario (lector implícito). Sobre esta misma base se han hecho una serie de revisiones en los últimos años con respecto al género dramático, existiendo, como hemos dicho anteriormente, desde autores que han afirmado que el narrador está ausente hasta otros que enfatizan el papel secundario del mismo. En este sentido son muy interesantes las reflexiones de E. Bruss y L. Davey sobre escritos iniciales de C. Segre.

Este último modifica muy ligeramente el cuadro de Widdowson al que antes hacíamos referencia, aplicándolo a la narrativa, y de ahí pasa a trazar uno específico del teatro. Comprobemos en qué consisten estos dos diagramas para a continuación ver lo que esto implica para la definición de estos dos géneros literarios.



CUADRO 1 (Reproducido de Davey, 1984)

²²Para evitar posibles confusiones, y en espera de la comparación detallada de la dimensión escénica con la literaria, en adelante nos centraremos en esta última, fundamentalmente porque los objetivos del presente trabajo están más relacionados con el discurso literario que con el escénico. De ahí que de ahora en adelante solamente aparezcan referencias a términos como 'director' o 'espectador' en los casos en que sea estrictamente necesario.



CUADRO 2 (Reproducido de Davey, 1984)

Como podemos comprobar, hay una serie de diferencias obvias entre ambos modos de discurso. En el primero, el de la narrativa, tenemos una situación interna en la que se pueden comunicar los personajes entre sí (marcada por el cuadro más pequeño), observada y referida por el narrador, que puede ser simultáneamente uno de los personajes, y una situación externa en la que tenemos al escritor y al lector. Por su parte, en el segundo cuadro, el de la obra representada, la situación interna consiste en la presencia de uno o varios personajes de los que eventualmente pueden hablar otros dos (o más) personajes entre sí, mientras que en la externa hay un remitente (autor) y un destinatario (espectador), con lo cual los narradores pasan a ser ocasionalmente los propios personajes que nos dan información sobre otros personajes ausentes, pudiendo existir además casos de comunicación directa entre uno de estos mismos personajes y el espectador por medio de los monólogos y apartes.

Partiendo de la base de este modelo discursivo, que en líneas generales nos parece bastante correcto, L.A. Davey (1984) hace una serie de consideraciones, al parecerle que esta visión hace poca justicia al texto dramático en su vertiente de texto escrito, no representado, afirmando lo siguiente:

"(...) the theatre text is neither strictly narrative nor strictly performance; rather, it combines elements of a narrative communicative system (model 1) and a non-narrative performance system (model 2) in an uneasy alliance that makes specific demands on the reader-receiver and eventually will determine the game this reader is to play." (Davey, 1984)

La solución que esta autora propone es que la producción de un texto teatral ha de atender a dos reglas básicas, que serían la interacción que se produce entre el autor y el lector, que, con las limitaciones señaladas en el cuadro 2, en gran medida es

similar a la del género narrativo, y la de la bipolaridad que se produce entre la trama y la representación escénica, entendiendo que el signo teatral ha de pertenecer a la primera o a la segunda, es decir, al texto dialogado o monologado como revelador del tema o a las didascalias. De esta forma, intervienen en esta relación todos los integrantes de la misma, desde el autor hasta el lector, pasando por los personajes y los hipotéticos directores de escena, actores y espectadores.

Por supuesto, esta concepción del texto dramático solamente nos sirve para poner las bases para posteriormente poder entender mejor la función de los integrantes en el mismo, ya que nos hemos limitado a especificar algo más el modelo de discurso literario desarrollado en el apartado anterior, básicamente centrándonos en la figura del autor y el lector como origen y destino del discurso, pero haciendo una mención muy somera de la función de los personajes como intermediarios en el mismo. Pasemos por lo tanto a tratar de especificar en mayor medida dicha función.

Sobre la dualidad funcional de los personajes ya se habla en una obra 'clásica' sobre el teatro (Styan, 1960), en la que se señala que los personajes a través de sus diálogos no sólo se comunican entre ellos, sino también, y ante todo, con el lector, pudiendo en cualquier caso el autor manipular la respuesta de éste último dirigiendo nuestra atención hacia un hecho o un diálogo específicos de forma indirecta. Esta afirmación, por supuesto, es muy elemental y en cierto modo constituye en parte lo que es la esencia del género. Lo principal en esta ocasión es que no puede servir como punto de partida para hacer otra serie de reflexiones sobre el mismo tema.

Por ejemplo, el estudio de R. Ingarden (1971) de las funciones del lenguaje en el teatro está parcialmente relacionado con esta idea y además ha servido para que posteriormente se haya seguido analizando el tema que ahora nos concierne. En su artículo, este autor distingue tres funciones, que serían la de representar la realidad externa al mensaje, la de expresar las experiencias psíquicas de los personajes y la de comunicación. Según Ingarden, por lo tanto, las palabras expresadas en una obra han de cubrir las tres funciones, es decir, de muy poco serviría que en una obra determinada solamente se diera la primera, convirtiéndola en una narración, la segunda, que predomina en la forma monologada, o la tercera, que podría dar como resultado una obra sin argumento. Por lo tanto, los personajes deben cumplir aproximadamente estas tres funciones, es decir, representar la realidad ficticia externa, desarrollar sus propios procesos mentales en voz alta y al mismo tiempo comunicarse entre sí. Lo que esto implica por supuesto es un trasvase de información de forma indirecta del autor al lector.

Otra autora que también hace un análisis de los modos de comunicación entre los personajes en la obra dramática, muy en la línea de la de Ingarden aunque con diferentes implicaciones, es P. Teodorescu-Brinzeu (1984b). Esta autora distingue tres categorías distintas de discurso dramático, el diálogo, en el que dos personajes se comunican entre sí trasvasando información al lector, el monólogo, en el que un personaje da esta información directamente al lector²³, y el diálogo con función de monólogo, en el que un personaje se dirige a otro pero en realidad la información va dirigida exclusivamente al lector²⁴. Como vemos, las similitudes entre este modelo y el anteriormente reseñado de Ingarden son obvias, ya que en cierto sentido en el 'diálogo' tal y como lo entiende Teodorescu-Brinzeu primaría la primera función del modelo de Ingarden, en el 'monólogo' la segunda y en el 'diálogo con función de monólogo' la tercera en lo que tiene la información trasvasada de superflua (para los personajes) y por lo tanto ser fundamentalmente un acto de comunicación fática²⁵. De ahí que podamos entender estas dos interpretaciones como complementarias en cuanto a su enfoque discursivo de la situación dramática.

Por lo tanto, y para tratar de resumir las ideas fundamentales expresadas hasta ahora sobre el género, podemos decir que su esencia consiste en la presencia de un autor no omnisciente que, dejando la mayor parte de sus recursos expresivos en manos de los personajes, por medio fundamentalmente de las palabras expresadas por éstos, crea una situación de la que el lector es, también por lo general, mero receptor. La cuestión a analizar a continuación sería por lo tanto la forma en que se crea dicha situación con las restricciones impuestas por el hecho de que hay que centrarse en las palabras de los personajes. Se podría decir por lo tanto que en este género el contexto, la situación, los conforman estas propias palabras, como expresa por ejemplo Y. Lotman:

"La obra de teatro reproduce en su lenguaje los fenómenos del mundo exterior y, a la vez, representa un mundo cerrado en correlación

²³Esta definición es, por supuesto, diferente a la apuntada en el apartado 1.4.7.3, ya que en ella se pretende reforzar su carácter dramático y no discursivo en sentido lato.

²⁴En un análisis fundamentalmente informativo del tipo del realizado por Labov (1972), podríamos decir que en el primer modo se pueden dar acontecimientos de A, de B, de C y de D, mientras que en el segundo suelen ser de A y en el tercero de AB o incluso de O.

²⁵Por supuesto, se ha hablado de un predominio, no de una presencia absoluta, ya que la generalización en este caso sería, como mínimo, arriesgada y conducente a una falsa interpretación de la naturaleza del lenguaje dramático, que es claramente multifuncional en sus diversas formas.

con la realidad externa no en sus partes, sino en su totalidad universal." (Lotman, 1988)

Por lo tanto, la dualidad a la que antes se hacía referencia en cuanto a los personajes que pueden hablar entre sí y simultáneamente al lector, se reproduce también en el contexto de la obra, de forma que se pretende reproducir una situación externa pero de una forma bastante restrictiva, es decir, no pretende cubrir la totalidad de dicha realidad, cosa imposible por otra parte, sino solamente una porción de la misma. Es como si, en palabras de R. Ingarden (1971), existiese un "quatrième mur"²⁶ que de alguna manera sirviera de barrera física al transcurso de la acción y como aislamiento del entorno externo pero que al mismo tiempo no impidiera la contemplación de la misma al lector/espectador²⁷, que desarrollaría un papel 'ausente'.

Muy relacionado con la situación dramática en sí misma, entendida como el grupo de personas y cosas presentes, así como el tiempo y el lugar²⁸ en que sucede la acción en términos generales, está el contexto creado entre los interactantes en el mismo momento de la acción, concepto que ha recibido diversas denominaciones. Se han utilizado fundamentalmente dos términos, el empleado por V. Herman (1991) de 'contexto de representación' ("context of performance") y el de K. Elam (1980), entre otros, de 'contexto de expresión' ("context of utterance"). Personalmente, y aunque reconocemos que se trata de una cuestión esencialmente terminológica, nos inclinamos

²⁶Este autor, de hecho, solamente aplica el término al teatro naturalista, en lo que éste tiene de representación lo más estricta posible de una realidad externa. De todas formas, cabría preguntarse si el término no es también extensible a otras formas de teatro en lo que el género tiene de mimesis de situaciones muy diversas.

²⁷D. Burton (1980, capítulo 8) denomina estos dos planos expresivos 'microcosmos' (la propia obra) y 'macrocosmos' (la noción de que esta obra es leída o representada en relación a un receptor). Tanto la propia Burton como W.N. Dodd (1979) analizan las constantes y complejas relaciones establecidas entre un mundo y el otro. Si la primera se centra en las funciones del lenguaje de Jakobson (1960) y en distintos fragmentos en los que se puede decir que cada una de estas funciones está presente de forma obvia, ya sea en el micro o en el macrocosmos, Dodd se centra de forma casi exclusiva en lo que él mismo denomina el 'metalenguaje' interno (en el microcosmos) y el externo (en el macrocosmos), entendiendo que hay ocasiones en las que, con fines fundamentalmente irónicos, las alusiones teatrales pasan de un mundo al otro. Un ejemplo que se podría citar sería el del epílogo de "As You Like It", en el que el actor que representa el papel de Rosalind afirma: "If I were a Woman..." En esta ocasión, el personaje del microcosmos, una mujer, representado en el macrocosmos por un hombre, como era costumbre en el teatro isabelino, ha pasado del primer mundo expresivo al segundo, al declarar de forma patente su condición masculina.

²⁸Para un análisis semiológico del tiempo y el espacio en la obra dramática, véase Bobes Naves (1987, capítulos 6 y 7).

más bien a utilizar esta segunda denominación, ya que la primera parece enfatizar su carácter de texto no escrito, cuando en realidad también en este caso se produce una dualidad obvia que tendremos mejor oportunidad de analizar en el apartado 2.2.3. Por su parte, reconocemos con respecto a la denominación empleada por K. Elam que no es original ni tampoco única de este género, siendo utilizada también por R. Fowler (1986) en un estudio más amplio del contexto en la obra literaria. Sin embargo, una ventaja patente que supone es que resulta perfectamente aplicable a cualquier modo de discurso, incluido por supuesto, el dramático.

Dentro del contexto de expresión predominaría fundamentalmente la función referencial del lenguaje mencionada anteriormente en relación con los escritos de Ingarden, así como, en un sentido más propiamente lingüístico, en el apartado 1.2.1. Elam conecta este término sobre todo con el de deixis, afirmando que su funcionalidad es esencial dentro del género, al girar la obra teatral en torno a un 'yo' hablando a un 'tú', 'aquí' y 'ahora', términos todos ellos deícticos²⁹. Por supuesto, todos estos términos tienen al mismo tiempo una función más general, que es la de aportar información referencial sobre el universo de discurso que es la propia obra. De ahí que se deba tender en un análisis de la función referencial en el texto dramático a cubrir el papel de la referencia discursiva en sentido amplio más que la propiamente contextual, cubriendo con ello tanto el propio contexto interno de los hablantes como el mundo externo a ellos que se mencione en el transcurso de la obra.

De esta forma se podrían interpretar las muy diversas referencias existentes en una obra dramática, tanto las que se producen con respecto a la propia acción que se está reproduciendo sobre el escenario como la acción que, con mucha frecuencia, sirve como punto de partida necesario, al hacer mención del estado de cosas previo a la acción en cuestión. Es decir, que si la deixis es fundamental en el género dramático, no lo es menos el 'desplazamiento' ("displacement") en el sentido empleado por Fowler (1986) de la capacidad del ser humano de aludir a personas, acontecimientos, objetos, tiempos y lugares que no son los del momento de la acción. Gran parte del juego dramático consiste precisamente en este equilibrio entre 'dentro' y 'fuera', 'presente' y 'ausente', analizado por C. Pérez Gallego (1975). Recordemos en este sentido que, con la excepción de las obras clásicas griegas y latinas, en las que la presencia de un coro o un personaje cumplen la función de dar información al lector sobre

²⁹El propio Elam menciona un estudio estadístico de A. Serpieri en el que se analiza la proporción de deícticos en "Hamlet", afirmando que, a pesar del carácter altamente 'conceptual' de esta obra, un total de más de 5000 palabras de las 29000 de que consta corresponden a esta categoría.

acontecimientos relevantes previos a la acción al principio de la obra, en una gran mayoría de las obras posteriormente escritas este proceso de transmisión de la información se hace de forma casi exclusiva por medio de un diálogo entre dos personajes, y que por lo general la obra estará plagada de continuas referencias al pasado, definido por Pérez Gallego como "zona exterior", comúnmente marcada por la intervención de un personaje nuevo y por lo tanto también exterior hasta el momento de su salida a escena³⁰.

Hasta ahora hemos definido la situación discursiva del teatro, pero solamente se han dado unas nociones muy generales y bastante abstractas sobre la forma en que esta situación se lleva a cabo, es decir, hemos hecho referencia a los distintos integrantes de este proceso comunicativo, desde el autor hasta el lector, así como, brevemente, a la situación creada por estos interactantes, pero precisamente no se ha dicho apenas nada de los medios de que se sirve el autor para producir esta situación, o sea, de la forma intrínseca del discurso teatral. Esto se debe en gran medida a que ya se apuntaron una serie de ideas al respecto en el apartado 2.1.2, en el que se hablaba del lenguaje literario. Pasaremos ahora, partiendo de las bases ya señaladas, aplicables a esta variedad de lenguaje de forma global, a considerar más específicamente el lenguaje dramático, diferenciando este género también sobre esta misma idea.

La forma del lenguaje utilizado en este género se ha venido cuestionando desde hace ya bastantes años, puesto que ya Styan decía que "dramatic speech, with its basis on ordinary conversation, is speech that has had a specific pressure put on it." (Styan, 1960). Aún reconociendo la necesidad de que el discurso teatral se diferencie de los modos conversacionales en su forma, este mismo autor se apresura más adelante a admitir que tampoco todo puede consistir en un lenguaje permanentemente relevante y estimulante, hecho que en muchas ocasiones se ha achacado al teatro de Bernard Shaw. Por lo tanto, quedaría por descubrir en qué consiste esta curiosa forma de equilibrio que consiste por un lado en evitar hacer de la trivialidad un leit motif pero también rehuir lo contrario, o, en otras palabras, desentrañar en qué consiste la 'presión' a la que Styan hace referencia.

En este sentido ha habido muchas opiniones distintas, e incluso enfrentadas, sobre lo que hace que los modos lingüísticos teatrales sean diferentes de los

³⁰La importancia de acontecimientos externos a la propia obra puede llegar a ser tal que, por ejemplo, "la escena más importante de 'Hamlet', la muerte del rey, ocurrió antes de empezar la obra." (Pérez Gallego, 1975)

conversacionales. Para empezar, habría que recordar, como ya se ha indicado en el apartado 2.1.1, dato también mencionado por T. Kowzan (1988), que se parte de un texto escrito que luego se pretende convertir en oral por medio de la representación, y que por lo tanto, también en este sentido se da la dualidad a la que en repetidas ocasiones hemos hecho referencia³¹. Se han mencionado asimismo otros factores como el orden discursivo inherente a toda obra teatral, tan lejos del conversacional, o vagas nociones meramente esteticistas de difícil comprobación, pero consideramos que probablemente la clave de esta diferenciación básica entre ambos modos está en lo determinado que se encuentra el discurso teatral desde muy diversos puntos de vista, tanto informacionales, estéticos, expresivos, afectivos o retóricos³², todo ello provocado en parte por la necesidad que tiene el autor teatral de 'comprimir' la acción para adecuarla a una hipotética representación escénica, por necesidad breve.

Por supuesto, estas diferencias de las que estamos hablando son de muy difícil justificación si utilizamos un modelo de análisis dramático que se fije solamente en el contenido de las obras. De ahí que en los últimos años se hayan producido aproximaciones muy diversas al género dramático partiendo de la base de un modelo discursivo, es decir, analizando ante todo los modos de interacción entre los personajes³³. Entre los objetivos que pretenden cubrir estos modelos podríamos citar los siguientes:

"who speaks to whom, who is not spoken to, the actual path of interaction and its outcome, the relative quantities of speech apportioned to characters, manner and style of speech, alignments and groupings of characters in the exercise of speech, and power relations established interactively through the manipulation of the speech resource and its alternation." (Herman, 1991)

Un modelo discursivo de este tipo no solamente nos permite analizar las relaciones existentes entre los personajes de una obra, sino también, como afirma E.W.B. Hess-Lüttich (1985), de forma comparativa, constatar las semejanzas y diferencias tanto sincrónicas como diacrónicas con otras formas de discurso teatrales

³¹Aparte de los motivos expuestos en el apartado 2.1.1, K. Elam (1984, pp. 187-188) argumenta con respecto a las diferencias entre el lenguaje conversacional y el dramático la necesidad en éste de repetir el mismo diálogo en multitud de ocasiones y circunstancias diferentes, la de que unos lectores o espectadores puedan seguirlo con facilidad, ya que no pueden hacer preguntas en caso de duda, y el hecho de que el diálogo dramático tiene los turnos de habla fijados de antemano.

³²Este dato lo menciona V. Herman (1991) en relación con un artículo anterior de W.N. Dodd.

³³Sobre los diversos modelos de este tipo volveremos en el apartado 2.3.1.

y no teatrales. Sin embargo, para que esta comparación se haga de forma efectiva, como dice el propio Hess-Lüttich, hay que ser conscientes de la existencia de una serie de niveles que en ocasiones no son fáciles de constatar, entre los que cita los siguientes:

"(i) the level of factual conversation at a given time (which may be lost historically, though), (ii) the level of the abstract model of factual conversation as reconstructed from historical sources as a normative frame of description, (iii) the level of rhetorical construction of fictional conversation as the linguistic object of analysis, (iv) possibly the level of critical distortion of certain features of conversation as a critical comment on its contemporary ethics and evaluation in aesthetic reception, and (v) the level of its adaptation in other media such as film, television, video etc." (Hess-Lüttich, 1985)

Por lo tanto, la propuesta de Hess-Lüttich consiste en analizar la forma del discurso desde un punto de vista comparativo que incluyera no sólo el nivel puramente conversacional, que es el principal inconveniente que encuentra a los demás modelos hasta ese momento descritos, sino también una norma discursiva, los niveles retórico y estético del texto objeto del análisis e incluso la adaptación a otros medios del propio texto. Propone para ello, de forma muy general, una lista abierta de doce parámetros analizables, tanto para el discurso ficticio como para el no ficticio. El problema principal que plantea su modelo es precisamente que no resulta finito, ya que se le podrían añadir muchos otros aspectos, igualmente relevantes, que no incluye. Por lo tanto, la gran ventaja de sus planteamientos sobre el discurso teatral es, como ya hemos dicho, que pretende establecer un sistema que permita diferenciar el discurso teatral del habitual sobre unas bases muy sólidas y, al mismo tiempo, dar un primer paso hacia la creación de una tipologización del discurso dramático.

Finalmente, a modo de conclusión sobre la esencia del género dramático, vamos a dar una definición bastante esquemática pero que consideramos que responde de forma muy adecuada a los planteamientos que hasta ahora hemos hecho:

"Puede caracterizarse, según parece, el texto dramático (...) por la disposición para ser representado, que se formaliza en un discurso dialogado con acotaciones, en un lenguaje directo, y también en una interrelación diálogo y acotaciones, que llevará a una interrelación diálogo y situación por medio de un aparato déctico propio del lenguaje en situación." (Bobes Naves, 1987)

2.2.2. El lenguaje teatral. Narradores y caracterización de los personajes.

Como ya se ha dicho anteriormente, la peculiar forma del lenguaje teatral ha hecho plantearse a muchos estudiosos del tema incluso la ausencia del narrador como tal, que en realidad sólo se produciría en el texto hablado en la representación escénica, en la que se dan solamente los diálogos y monólogos de los personajes, pero no hay ningún tipo de intervención por parte del autor en su función de narrador. Sin embargo, no se puede considerar que esta situación sea exactamente igual en el caso del texto escrito, ya que en éste hay toda una serie de convenciones que forman lo que Ingarden denominó el 'texto secundario', y que consistirían en "les indications de mise en scène données par l'auteur" (Ingarden, 1971), contrapuestas al texto principal, formado por las palabras producidas por los personajes³⁴.

Con este texto secundario se han asociado otros muchos términos similares, entre los cuales son dignos de mención fundamentalmente los de 'didascalias' y 'acotaciones'. Básicamente ambos términos tienen un significado similar, diferenciándose en su origen y en una serie de connotaciones que más adelante aclararemos. Daremos en primer lugar su definición para más adelante considerar otros aspectos secundarios pero igualmente importantes terminológicamente:

Acotación

Todo texto (generalmente escrito por el dramaturgo) no pronunciado por los actores y destinado a clarificar la comprensión o el modo de presentación de la obra. (Pavis, 1984)

Didascalias

Instrucciones dadas por el autor a sus intérpretes (por ejemplo, en el teatro griego). Por extensión, en su empleo moderno: acotaciones. (Pavis, 1984)

En un análisis minucioso de ambas definiciones se observa que las únicas diferencias patentes que señala este autor radican en el origen griego clásico del segundo término junto con una cierta subordinación de éste con respecto a aquél, hasta

³⁴La división en texto principal y texto secundario ha sido muy controvertida terminológicamente, ya que hay autores (por ejemplo, Birch, 1991, p. 11) que consideran, con toda lógica, que no se puede hablar de texto secundario, ya que, como vamos a tener ocasión de comprobar, tiene sus características propias pero en última instancia el texto dramático lo componen ambos modos discursivos, no uno principalmente y otro como añadido. Desde aquí pretendemos reforzar la tesis de que ambos componentes han de considerarse a un nivel similar.

el punto de que el autor se inclina, más adelante, y por razones históricas³⁵, por la utilización de "acotaciones" más que "didascalias". No considera, sin embargo, P. Pavis que, aunque a lo largo de la historia del teatro se haya empleado con mayor profusión el primer vocablo que el segundo, probablemente sea más acertada, terminológicamente hablando, la utilización de éste último, ya que el primero, normalmente denominado "acotación escénica", favorece las tesis que enfatizan el carácter de espectáculo teatral del género, más que su dualidad inherente de texto literario/texto representado de forma oral. Sobre este posible conflicto ya nos advirtió F. Poyatos (1982) que las acotaciones escénicas solamente se convierten en tales cuando el texto se considera un guión para ser representado en escena. Por su parte, el término "didascalias" no lleva implícita tal dimensión, ya que incluso etimológicamente se considera una forma de 'enseñanza', y que el destinatario de tal 'enseñanza' será el 'receptor' de la obra en un sentido amplio, ya sea éste director, actor o lector. De ahí que de ahora en adelante se prefiera en este trabajo la utilización del término "didascalias" en vez de "acotaciones escénicas".

Las diversas funciones de esta forma de discurso textual también han sido estudiadas por diversos autores. La función primordial de la que hablan, entre otros, Kowzan (1981) y Poyatos (1982), es la de delimitar de alguna manera la interpretación por parte del receptor de una serie de signos verbales que, debido a la poca concreción que en ocasiones puede llegar a alcanzar este sistema de signos, ha de hacerse más patente a través del refuerzo que representan las didascalias³⁶. A través de estas delimitaciones se produce al mismo tiempo una presencia mucho más obvia del autor en la acción, y de ahí que desde el principio de este apartado se haya asociado la utilización de estos recursos dramáticos con la figura del narrador, de forma que se puede conseguir reducir la pluralidad de interpretaciones que suele ser mucho más propia del género dramático que del narrativo. Kowzan (1981), por ejemplo, encauza la necesidad de utilización de las didascalias en función de la multiplicidad de signos posibles, en el significado y en el significante, de la forma hablada con respecto a la escrita, es decir, a las muy diversas interpretaciones prosódicas y, secundariamente, semánticas, que puede originar una misma expresión escrita. En realidad, más adelante

³⁵Sobre la evolución de las didascalias han escrito, entre otros, Kowzan (1981, 1988), Poyatos (1982) y Aston & Savona (1991). Estos autores han apreciado cambios considerables desde un estado inicial en el teatro griego en el que se limitan casi a la mención del personaje que va a hablar hasta la gran profusión que se produce en los Siglos XIX y XX, pasando por el teatro europeo de los Siglos XVI-XVIII, en el que se van asentando paulatinamente.

³⁶Este proceso de producción e interpretación de signos del emisor al receptor aparece perfectamente delimitado y explicado en Poyatos (1982), pp. 81-85.

comprobaremos que ésta es solamente una de las razones para utilizar las didascalias en un momento dado.

Por supuesto, la idea apuntada por Poyatos y Kowzan solamente hace mención de la motivación general para la utilización de las didascalias³⁷, y por lo tanto habría que tratar de delimitar algo más sus posibles funciones. En este sentido, J. Urrutia afirma lo siguiente:

"(...) en la acotación se dan cuatro funciones lingüísticas: función referencial, función metalingüística, función perlocutoria y función poética, pareciendo imprescindibles las tres primeras." (Urrutia, 1975)

La existencia de estas cuatro funciones se justifica basándose en una serie de ejemplos estudiados por el propio autor en los que predomina cada una de estas funciones. La función referencial está claramente presente al pretender los autores informar sobre unos hechos que deben suceder de forma paralela al diálogo. Las didascalias con una función predominantemente metalingüística sirven para comprender mejor el sentido de los signos lingüísticos en la obra. Por su parte, la función poética se explica en cierto modo por sí misma, ya que hay ocasiones en que las didascalias parecen centrarse en la propia forma del mensaje que pretenden transferir (Urrutia cita las de Valle-Inclán a modo de ejemplo, y Bobes Naves (1987, pp. 62-63) cita el caso de algunas didascalias de P. Salinas escritas en verso). Por último, la función perlocutoria se explica en relación a las teorías de J.L. Austin (véase el apartado 1.2.2), entendiendo que las didascalias sirven para conseguir que en un receptor se produzca un efecto perlocucionario adecuado al entenderse éstas como un mandato implícito al director o actor pero también al lector³⁸. Por todos estos motivos se considera que las funciones referencial, metalingüística y perlocutoria han de existir necesariamente mientras la poética es sólo una opción más dentro de los recursos expresivos del autor.

³⁷De hecho, Poyatos presenta una tipologización de las didascalias, pero sobre este tema tendremos ocasión de volver más adelante precisamente cuando nos centremos en sus tipos, no en sus funciones, aunque reconocemos que ambos están íntimamente relacionados.

³⁸La función perlocutoria se da de forma mucho más clara en el caso de la dimensión teatral que en la puramente literaria, pero, aún así, "si se trata de un simple lector (...), el mandato sigue existiendo y modificando situaciones." (Urrutia, 1975) Pensemos por ejemplo en el caso de las didascalias intradialógicas (véase tal término en Aston & Savona, 1991, capítulo 5, y más adelante en este mismo apartado).

Muy relacionado con el tema de las funciones lingüísticas que pueden desempeñar las didascalias está el de los distintos tipos que podemos encontrarnos³⁹. El hecho de que se hayan dado las funciones que pueden desempeñar no implica que exista una correlación directa entre funciones y tipos, como tendremos ocasión de comprobar, ya que muy frecuentemente una clase determinada puede cumplir más de una función.

Dentro de este campo la tipologización más exhaustiva hasta la fecha la han ofrecido Aston & Savona (1991, capítulo 5), que, como ya hemos dicho, parten en primer lugar de diferenciar las didascalias extradialógicas, en las que nos vamos a centrar aquí, de las intradialógicas, en función de que estén fuera o dentro del propio diálogo entre los personajes, para a continuación distinguir 57 tipos diferentes agrupados en seis grandes categorías correspondientes a identificación de los personajes, definición física, definición vocal, aspectos formales, elementos de diseño y elementos técnicos. Obviamente, la gran ventaja que ofrece esta tipologización es la exhaustividad de detalles que ofrece junto con el hecho de distinguir didascalias extra e intradialógicas y además dedicarle dos capítulos completos, uno a la dimensión escrita (capítulo 5) y otro a la representada (capítulo 7).

Otro intento de tipologización de las didascalias que vamos a sintetizar es el de F. Poyatos (1982). Parte este estudioso de considerar que el texto secundario está compuesto principalmente de referencias paralingüísticas y cinésicas. En cuanto a las primeras, define el paralenguaje como:

³⁹Antes de trazar su tipologización, habría que tratar de definir qué partes de la obra dramática se pueden considerar didascalias y cuáles no, ya que, aunque parezca extraño, no hay una total unanimidad al respecto, al interpretar algunos autores (Davey, 1984) que ciertos rasgos como las preguntas se han de considerar didascalias porque implican que a continuación ha de figurar una respuesta y por lo tanto son en cierto modo imperativos sobre un modo de acción a seguir. Aquí, sin embargo, se va a seguir un criterio mucho más restrictivo al considerar que, por ejemplo, las preguntas no pueden considerarse didascalias desde el momento en que hay un gran número de ellas que jamás han originado una respuesta en una obra teatral, y que por lo tanto son los personajes, y no el narrador, los que controlan su funcionamiento y efectividad. Por lo tanto, a un nivel puramente práctico se considerarán didascalias de ahora en adelante sola y exclusivamente las palabras de la obra dramática literaria que no formulen los personajes, sino el 'narrador'. Reconocemos, sin embargo, la existencia de las didascalias intradialógicas, que, como su nombre sugiere, están insertas en el diálogo, en el que algún personaje define alguno de los atributos de la escena, personajes, etc. A modo de ejemplo, podemos citar el siguiente: "Your accent is something finer than you could purchase in so removed a dwelling." ("As you Like it", p. 76 de la edición Arden).

"a complex field of interdisciplinary research which (...) deals with nonverbal voice qualities, modifiers and independent sounds that co-occur or alternate with verbal language, kinesics and other somatic systems, determined by anatomical, physiological, psychological, social and cultural factors." (Poyatos, 1982)

Por lo tanto, dentro de las didascalias paralingüísticas distingue las siguientes:

-Las que señalan cualidades primarias, tales como timbre, resonancia, volumen, tempo, y una serie de rasgos relacionados con la entonación y el ritmo de un determinado personaje, todos ellos considerados como características permanentes de su forma de hablar.

-Las calificadoras, relacionadas con momentos particulares dentro de la obra, y definidas en función del control que haya de ejercer el actor/personaje sobre sus órganos de fonación. Son, con diferencia, las más numerosas dentro de este grupo de didascalias paralingüísticas.

-Las diferenciadoras, relacionadas asimismo con momentos particulares de la obra y definidas como una serie de actividades no propiamente lingüísticas que se producen mientras se habla, como la risa, el llanto, los suspiros, toses, etc. Reciben este nombre por diferenciar estados psicológicos y fisiológicos de los personajes⁴⁰.

En cuanto a los aspectos cinésicos de las didascalias, como ya se explicó en los apartados 1.3.4 y 1.4.7.1 con respecto al análisis del discurso, se refieren a los gestos y miradas que llevan implícito un cierto significado para la interacción de los personajes.

El modelo de Poyatos, como ya hemos dicho, es básicamente acertado en sus líneas generales, pero a nuestro parecer, al pretender centrarse en los aspectos más inherentemente comunicativos y discursivos del texto secundario, es decir, todo lo que afecta al 'microcosmos' de la acción, deja a un lado los demás aspectos, es decir, los que se refieren al 'macrocosmos' y que cubren en gran medida la función referencial de la que han hablado, entre otros, Urrutia (1975) y Bobes Naves (1987, pp. 62-63). Por lo tanto, vamos a tratar aquí de hacer una síntesis de los modelos de Aston & Savona y Poyatos, por considerar que el primero es quizá demasiado detallado y el segundo resulta un tanto insuficiente en algunos aspectos. Por lo tanto, respetando

⁴⁰Poyatos distingue, también, una cuarta categoría denominada 'alternantes', en la que se recogen expresiones del tipo de 'aha', 'ahem', 'er', 'ha', etc. No se ha incluido esta clase dentro de nuestra tipologización por considerar que estas expresiones se consideran intradialógicas, al formar parte del texto expresado por los personajes y tener un significado propio como tales.

íntegramente las demás categorías de Poyatos, que creemos completas por sí mismas, vamos a tratar de concretar algo más las didascalias que él considera simplemente contextuales, apuntando los campos que con más frecuencia se pretenden cubrir dentro de este campo contextual⁴¹:

-Las que marcan una cierta distancia o proximidad física entre los personajes o con respecto a los objetos ('proxémicas').

-Las que hacen referencia al aspecto externo del personaje en relación a aspectos tales como vestimenta, maquillaje, peinado, etc. ('aspectuales').

-Las que se refieren al propio aspecto de la escena en cuanto a decorado y objetos presentes durante la acción ('escénicas').

-Las que recogen aspectos visuales tales como movimiento de focos e iluminación en general ('visuales').

-Las que se centran en el aspecto sonoro, como la presencia de música y sonidos ('sonoras').

-Por último, las puramente organizativas, entre las cuales podríamos contar la señalización del principio y fin de una escena o de un acto, así como incluso la mención del personaje que ha de hablar a continuación ('organizativas')⁴².

Por supuesto, la clasificación de las didascalias contextuales que se ofrece aquí no pretende ser ni mucho menos exhaustiva ni definitiva, ya que, de ser así, debería recoger otra serie de aspectos mucho menos frecuentes como olores, temperatura,

⁴¹Partiremos para ello, de forma muy amplia, de la clasificación de sistemas de signos de Kowzan (1975).

⁴²Asimismo se podría hablar, finalmente, de una serie de didascalias puramente contextuales que marcan una actitud muy presente por parte del autor en la obra, en el sentido de que definen acontecimientos que no son empíricamente comprobables en la acción, o sea, que demuestran que el autor, en su función de narrador, sabe más de lo que en realidad puede reproducir en la escena. Se podría decir que en muchas de ellas predomina la función poética del lenguaje, al centrarse en la forma del mensaje.

gusto, etc⁴³. Por lo tanto, lo único que se ha querido hacer con ella es cubrir lo que consideramos una ausencia a nivel analítico en modelos anteriores por otra parte muy acertados a nivel discursivo.

Para concluir este necesariamente breve estudio de las didascalias en la obra dramática, simplemente queremos hacer una reflexión sobre la necesidad de incluir en cualquier modelo discursivo de análisis del teatro también esta parte, que consideramos esencial en lo que tiene de delimitadora del papel de los personajes por un lado y del narrador por otro. Hay que mencionar al respecto que, por ejemplo, dependiendo de la cantidad, grado de especificidad y tipo(s) de didascalias empleadas, el autor en cuestión se mostrará como más 'presente' o 'ausente' en el texto. Asimismo hay que recordar que, en ocasiones, las didascalias son necesarias para interpretar adecuadamente la forma e incluso el fondo de la interacción que se está produciendo entre dos personajes y, por último, que se trata de una forma directa de discurso entre el autor de un texto dramático y el lector, a diferencia del diálogo entre los personajes, que es bastante indirecta.

En realidad, la utilización de las didascalias como recursos técnicos expresivos es tan sólo uno más de los muchos métodos que puede emplear un autor dramático a la hora de definir a los personajes y las situaciones que quiere crear, y probablemente no la más fructífera en muchos sentidos. Recordemos al respecto lo que dijo sobre la caracterización de los personajes P. Bogatyrev en un artículo publicado originalmente en 1938:

"(...) c'est aussi le comportement des personnages qui permet leur caractérisation. (...) Et puis, nous trouvons encore un autre procédé de caractérisation psychologique dans les conversations que certains personnages ont sur d'autres. De ce type de description font également partie les costumes des personnages qui sont en rapport direct avec la personne à décrire." (Bogatyrev, 1971)⁴⁴

⁴³Tampoco se ha recogido en esta tipologización lo que P. Teodorescu-Brinzeu (1984a), siguiendo a Kowzan y Helbo, ha denominado el signo verbal cero en el teatro, que recoge las pausas y silencios que se producen. Por falta de espacio no se puede tratar el tema detenidamente aquí y remitimos al artículo citado, que trata el tema de manera muy acertada.

⁴⁴Incidentalmente, Bogatyrev nos advierte, probablemente sin pretenderlo, del peligro de centrarnos para el análisis de una determinada obra en su representación escénica, al afirmar que existen 'lenguajes escénicos' relacionados con determinadas escuelas dramáticas de actores, independientemente de la intención del autor.

Como vemos, la caracterización de los personajes en el texto dramático es multiforme, ya que no depende exclusivamente, ni mucho menos, de la actitud que el narrador pueda mostrar hacia ellos a través de las didascalías. De hecho, entre los factores citados por el propio Bogatyrev figura el propio discurso producido por los personajes. Podríamos hablar por lo tanto de 'caracterización propia' y 'caracterización ajena'. La primera se produce principalmente en base al discurso de los propios personajes, apoyado en las didascalías paralingüísticas, cinésicas y proxémicas, que son las más propiamente discursivas, mientras que la segunda se puede producir a través del discurso de otros personajes o bien por medio de las didascalías aspectuales. A continuación nos centraremos en la caracterización propia, ya que la ajena resulta por lo general bastante obvia y en cierto modo se explica por sí misma.

Los casos más obvios de caracterización propia se producen claramente cuando el personaje habla sobre sí mismo, pero también vamos a prescindir de analizar éstos por la misma razón que hemos citado muy de pasada la caracterización ajena, por estar más relacionados con una interpretación contenidista que discursiva, lo que se encuentra bastante lejos de los objetivos de este trabajo. Por este motivo, consideramos que en esta ocasión basta con mencionar su existencia y tratar de explicar más detalladamente las diversas formas de interpretar el discurso propio como caracterizador de los personajes.

Los métodos discursivos de análisis de textos dramáticos se han desarrollado durante los últimos veinte años aproximadamente⁴⁵, pero de hecho en obras que se pueden considerar bastante clásicas en cuanto a su método y objetivos últimos ya se planteaba la posibilidad, aunque fuera a un nivel muy aproximativo y parcial, de analizar el texto dramático desde una perspectiva discursiva. Recordemos por ejemplo lo que decía E. Bentley en un libro publicado originalmente en 1964:

"De la manera de hablar de un hombre puede deducirse todo lo demás acerca de él. Aparte de lo que diga, ello puede deducirse del hecho de que no sabe cuándo callar, o cuándo empezar a hablar, y de su forma de balbucear, como también de su resistencia a dejar pausas para que los demás le contesten." (Bentley, 1982)

Como vemos, ya en este libro, y también de forma parcial en Styan (1960), se empiezan en parte a poner las bases de lo que más adelante sería el análisis discursivo

⁴⁵Para una explicación más exhaustiva de dichos métodos, así como ejemplos de sus formas de utilización, véase el apartado 2.3.1.

del lenguaje dramático. El problema a estas alturas era, obviamente, que difícilmente se podían definir los factores que menciona Bentley cuando no existía el sistema de definición lingüística exhaustiva que se ha venido desarrollando, aún con todos sus fallos e inconvenientes, durante los últimos veinte años aproximadamente y que hemos tratado de reflejar en el capítulo 1. Por lo tanto, la idea que subyace en los métodos discursivos de análisis de la caracterización de personajes es estudiar la interacción que se produce entre los mismos para, indirectamente, llegar a desentrañar las estructuras caracterizadoras que utilizan los distintos autores⁴⁶. En este sentido, idealmente, cada personaje debe resultar diferente a los demás y único, e incluso, como indica Lotman (1988), los cambios externos que se producen deben quedar reflejados también en las formas expresivas de que se sirven. Esta idea queda perfectamente reflejada en la siguiente cita de Roger Fowler:

"Speech styles (...) must encode characters' world-views as dialectal alternatives to the world-view of the author and/or, I would suggest, other characters." (Fowler, 1989)

Por lo tanto, esta 'polifonía', definida originalmente por M. Bajtin y posteriormente estudiada por multitud de autores, ha de quedar plasmada en la utilización de diferentes estilos de habla, más aún en un género como el dramático en el que la gran mayoría de los recursos expresivos dependen precisamente de los personajes, 'autónomos' en este sentido. Precisamente a la definición de algunos de los posibles parámetros aplicables⁴⁷ en relación a los distintos estilos conversacionales se dedicará el apartado 2.3.2.

⁴⁶Pensamos a este respecto, y es uno de los objetivos de este trabajo, que, a pesar de las opiniones de autores como Elam (1984, p. 7) y Melrose & Melrose (1988, p. 104) sobre la subordinación del discurso individual de los personajes a una idea superior de tipo narrativo o estructural del dramaturgo, en realidad uno de los medios de los que éste ha de valerse para darles validez a su forma de exponer estas ideas superiores es el del discurso individual e individualizador de los personajes de la obra. En este sentido hacemos nuestra la siguiente afirmación de Bobes Naves:

"el diálogo de los personajes es la forma que adopta el dialoguismo autor-espectador." (Bobes Naves, 1987)

⁴⁷Por supuesto, el análisis de estos parámetros lo que pretende ante todo es descubrir en líneas generales los modos de interacción entre los personajes. No se desprecia por lo tanto la utilización de otros métodos, también centrados en lo que podríamos llamar 'estilos de habla', que estudien otros aspectos más mecanicistas del discurso, como por ejemplo, la eficiencia dramática definida por J. Alter (1979), que, de haber tenido tiempo y ocasión para ello, también habría sido un aspecto muy interesante a tener en cuenta. Asimismo pensamos que un método de análisis similar al utilizado por Crystal & Davy (1969) también podría resultar muy revelador de los aspectos más puramente textuales del habla de los distintos personajes e incluso del 'narrador' (en las didascalías).

2.2.3. Texto escrito y texto representado.

Probablemente uno de los campos de estudio más fructíferos en relación con el género teatral sea el que se ha centrado en la relación existente entre el texto escrito y la representación teatral del mismo⁴⁸. Sobre la complejidad de la situación discursiva especial que se crea, aún sin plantearse cuál sería el aspecto predominante, han aparecido muy diversas aportaciones, desde la más puramente estructural de S. Jansen (1968), que pretende esbozar un modelo de análisis de la forma dramática que diferencie entre la realidad escrita y la escenificada, hasta las más modernas interpretaciones que giran en torno al estudio de esta forma de discurso en su evolución desde el texto dramático hasta la representación escénica.

Probablemente el estudio más completo hasta la fecha, aunque sea sólo orientativo, de las diferencias básicas entre el texto escrito y su representación escénica sea el de J. Alter (1979), quien llega a definir el teatro como "semiotic nightmare" y "two-faced monster". Vamos a tratar de definir brevemente los motivos de la utilización de estos epítetos tan rotundos en relación con este género literario. Su punto de partida es el de considerar, como ya se ha dicho con anterioridad, que la naturaleza del teatro es dual, al plantearse que de un lado tenemos la función representacional de las palabras de un texto escrito y de otro la de las técnicas escénicas diversas en una representación teatral. La mera existencia de estos dos planos expresivos diferentes ya resulta de por sí bastante compleja desde un punto de vista semiótico, ya que si normalmente en cualquier situación comunicativa un referente o una proposición, admiten una gran variedad de signos para mencionarlos, la situación teatral es en cierto modo la inversa, ya que se ha llegado a un signo verbal único, la obra escrita, y ésta permite prácticamente una infinidad de referentes, que se plasmarían en la representación escénica, y que debería incluir una especificación mucho mayor, ya que, incluso con la ayuda de las didascalias (véase el apartado 2.2.2), resulta poco menos que imposible para un autor teatral escribir la obra de forma que no permita representaciones muy diferentes, tanto en sus aspectos paralingüísticos como cinésicos,

⁴⁸Como muy bien afirma P. Pavis (1984), a diferencia de otros idiomas como el inglés, en que se distingue entre "drama" y "theatre", en español no hay una forma simple y uniforme de distinguir, mediante el uso de dos vocablos, entre el texto escrito y el representado. De ahí que para evitar confusiones de momento se vayan a utilizar estos dos últimos términos. Si nos inclináramos por la traducción lineal de las dos palabras inglesas antes mencionadas, correríamos el riesgo de confundir el 'drama' como texto dramático escrito con la acepción más comúnmente utilizada que hace referencia a un subgénero teatral, relacionable con la tragedia, la comedia, la farsa, etc.

proxémicos, aspectuales, etc.⁴⁹. Recordemos por lo tanto que, afortunadamente, una obra teatral no es ni una transcripción fonética estricta ni un manual de uso de un programa de ordenadores⁵⁰.

Por supuesto, el propio carácter dual del teatro como género ha provocado que muchos críticos hayan tratado de postular en sus estudios que uno de los dos elementos, el literario o el escénico, es más esencial que el otro para la definición de este modo discursivo. Entre los partidarios de entender el teatro como un acontecimiento fundamentalmente escénico podríamos mencionar a A. Artaud (1978), E. Bentley (1982), E. Rozik (1983) y A. Tordera (1988), mientras que entre los que abogan por defender el carácter fundamentalmente literario del mismo están J. Urrutia (1975) y M. Short (1989). Los argumentos mantenidos por unos y otros son igualmente válidos, ya que si los primeros insisten en que el destino de toda obra teatral es ser representada y esto mediatiza altamente el proceso de producción de la misma, los segundos no llevan menos razón al enfatizar que originalmente se trata en su mayoría de obras literarias y que no se puede prescindir de este hecho. De ahí que tanto M. Short como J. Urrutia hayan llegado a hablar de dos realidades diferentes relacionables, la de la crítica literaria y la de los estudios teatrales. Estas dos disciplinas serían relacionables en el sentido de que tan posible es analizar una obra teatral por sí sola, trabajo que nos proponemos en el apartado 2.3, como en relación con una o varias representaciones teatrales de la misma.

Para tratar de encontrar una posible solución a la polémica levantada en torno a esta doble dimensión literaria/escénica, o, en otras palabras, escrita/hablada, en

⁴⁹Según E.W.B. Hess-Lüttich (1985) precisamente el límite entre el discurso 'textual' y el 'escénico' lo marca la presencia de los códigos lingüísticos en el primero (incluyendo los niveles fonológico, morfo-sintáctico, semántico, pragmático, retórico, paralingüístico, dialectal e idiolectal) y de los códigos sistémicos en el segundo (que presentan sistemas de signos cinésicos, proxémicos, aspectuales, cosméticos, pictóricos, musicales y arquitecturales).

⁵⁰A pesar de lo cual, algunos autores de teatro contemporáneo intentan reproducir un sistema de notación lo más estricto posible que admita pocas interpretaciones divergentes. Véase, por ejemplo, el caso de Caryl Churchill, mencionado por D. Birch (1991, p. 140), que está aparentemente muy cerca de ser una transcripción fonética.

fechas relativamente recientes⁵¹ se ha acuñado el término 'texto dramático'⁵². Una buena definición del mismo es la siguiente:

"el conjunto de la obra escrita y la obra representada con todas las relaciones que suscitan en el proceso de comunicación en el que intervienen. (Bobes Naves, 1987)

Esta nueva vía propone, por lo tanto, hablar no ya de un texto literario o de la representación escénica del mismo, sino de un texto teatral que ha sido creado teniendo en cuenta un hipotético uso del mismo en una dimensión de espectáculo.

Lo que esta nueva definición implica, lógicamente, es que cualquier análisis de la obra teatral como tal ha de ser consciente y recoger de alguna manera esta doble dimensión de texto escrito para la escena. Esta idea se ha propagado de tal manera desde finales de los años 70 que se ha llegado a entender que precisamente es aquí donde radica la esencia del teatro, o, en otras palabras, la teatralidad. En este sentido han sido muchos los analistas que han estudiado de forma específica el proceso que se produce desde la producción del texto escrito hasta su representación escénica⁵³, definiendo la teatralidad de la siguiente forma:

⁵¹A pesar de que el término en sí mismo data de finales de los años 70, en un libro escrito originalmente en 1964, E. Bentley ya nos hablaba del peligro de aplicar una teoría en exceso restrictiva a la realidad discursiva teatral:

"Las personas "literarias" creen en el texto escrito librado a sí mismo; las personas "teatrales" creen en la puesta en escena. Y unas y otras tienen razón. (...) Si podemos evitar la miopía de ambas partes, el único problema real reside en comprender la diferencia existente entre el libro-en-sí y el libro-representado."
(Bentley, 1982)

⁵²Esta cuestión terminológica ha sido muy controvertida en los últimos años, ya que se han utilizado para la misma idea tres palabras diferentes, el término inglés "spectacular text" ('texto espectacular'), la utilizada en el Diccionario del Teatro por P. Pavis (1984) de 'texto escénico' ("stage text") y finalmente, la empleada por M.C. Bobes, 'texto dramático'. Entendemos que, aún tratándose de conceptos similares, los dos primeros parecen aproximarse más a su aspecto más puramente hablado y escénico, mientras que el tercero simplemente señala la existencia de un texto con una doble dimensión, la escrita y la espectacular.

⁵³Este proceso aparece descrito de forma muy esquemática pero al mismo tiempo minuciosa en Schoenmakers (1982), desde la propia concepción de la obra por parte del autor hasta que el público asistente a la representación escénica procesa la información que acaba de recibir. De Toro (1988, pp. 58-62) analiza en mayor detalle precisamente esta segunda parte, la recepción de la obra por los espectadores.

"Theatricality concerns the capturing of the essence of theatre by making use of complex criteria as to the structuring, production and reception of all sign systems involved in the performance, with their specific interplay." (Voda Capusan, 1984)

Entre los diversos criterios que cita esta autora en relación con la teatralidad se encuentran en gran medida los que ya se han mencionado a lo largo de todo el apartado 2.2, es decir, la función del narrador como 'ausente' en el texto escénico, la caracterización del personaje en un tiempo y lugar determinados, las restricciones que impone la posibilidad de representación, el proceso comunicativo que se produce entre autor, director, actores y espectadores, y, finalmente, la existencia de un canal de comunicación interno, entre los personajes, y otro externo, con los espectadores. Todos estos factores, según la autora, definen el género dramático, y se hacen especialmente patentes en los casos de 'teatro dentro del teatro'.

La aproximación de M. Voda Capusan, como decimos, es bastante adecuada en líneas generales, pero presenta el grave inconveniente de que precisamente se limita a citar estos aspectos de forma genérica para pasar a centrarse en los casos de teatro dentro del teatro, que ella denomina modelo reflexivo, que pueden ser muy representativos pero en ningún momento son únicos ni exclusivos en relación con la teatralidad. Más completo en este sentido es el estudio de E. Fischer-Lichte (1987), que se centra en la adaptación de la obra escrita a la escena, analizando la posibilidad de transformación, el proceso de transformación y el problema de equivalencia. Con respecto al primer y al tercer punto da unas ideas bastante generales cuyo mayor interés reside en la flexibilidad que atribuye a las didascalias, en el sentido de que su importancia reside en lo que significan para una sociedad determinada en un tiempo y lugares determinados, y no en lo que dicen de manera estricta, que sería adaptable al código teatral en cuestión⁵⁴. En cuanto al segundo punto, señala tres posibilidades, la transformación lineal, que sigue de forma estricta el orden de los signos verbales en el texto, la transformación estructural, que se centra más en subestructuras del tipo de personaje, acción, espacio y escena, pudiendo primarse en ella gestos, expresiones, acciones, etc., por último, la transformación global, en la que prima el significado de la obra en general y por lo tanto se presta mucho más a una interpretación libre.

⁵⁴Desde este punto de vista, es perfectamente viable la representación de la escena final de "Otelo" durante el Siglo XIX en una ambientación en la que Desdémona lleve camisa y gorro de dormir y haya un orinal debajo del lecho, sin por ello desviarse de la idea general de la obra. Es lo que Melrose & Melrose definen como "a distant context of composition and initial utterance, and a given context of staging." (Melrose & Melrose, 1988, p. 104).

Por supuesto, el inconveniente que plantea una posibilidad amplia de elección a la hora de transformar una obra teatral para la escena es que quizá llegamos a perder en cierto modo la perspectiva de cara al análisis de la misma, ya que incluso cabría preguntarse si lo que analizamos es una obra o la interpretación que de la misma ha hecho un adaptador determinado, o incluso, siendo un poco más estrictos y yendo un poco más lejos, la representación que se dio de una obra, un día, a una hora, por parte de una compañía, en un teatro dados, ya que, como dice A. Artaud (1978), la representación teatral es un hecho irrepetible. Por este motivo varios autores (Jansen, 1968, Urrutia, 1975, Carlson, 1988, Short, 1989) han insistido en que necesariamente la crítica de una obra en sí ha de basarse en el texto escrito, independientemente de que con posterioridad se proceda a analizar una representación de la misma⁵⁵.

Precisamente será éste el criterio que se seguirá en el apartado siguiente, en el que para el análisis de una obra teatral nos basaremos en el texto escrito, aunque no olvidemos en ningún momento la doble dimensión que lleva implícita toda obra dramática.

⁵⁵Kowzan (1988) menciona que la motivación inicial de la propagación del texto escrito de las obras de Aristófanes fue doble. De un lado, con una dimensión claramente escénica, para facilitar a los profesionales del teatro posteriores representaciones de las mismas. Por otro lado, para ayudar al público a seguir las circunvoluciones de la crítica dramática que el propio Aristófanes incluía en sus obras. Como vemos, incluso en sus orígenes se reconocía que el teatro en su forma escrita es esencial para una maduración efectiva de la forma y el contenido de las obras.

2.3. Un modelo interactivo de análisis de la obra dramática.

A continuación se van a fijar las líneas básicas del modelo de análisis que se propone aquí para una obra dramática. La mayoría de los aspectos analizados recuperarán temas ya tratados en el capítulo 1, por lo que, para no resultar excesivamente prolijos, se incluirá en cada caso una referencia cruzada sobre los apartados en que cada uno de estos aspectos aparecen de una forma más detallada.

Pero antes de desarrollar la lista de parámetros a utilizar, vamos a explicar por qué se ha elegido este tipo de modelo y en qué sentido es diferente de otros anteriores.

En cuanto al tipo de modelo, hemos de decir en primer lugar que se entiende la obra dramática, como ya se ha explicado en los apartados 2.1 y 2.2, en un sentido eminentemente discursivo, es decir, que, independientemente de las funciones que pueda tener como texto⁵⁶ (y por lo tanto también analizable en esta dimensión) o como comunicación entre el autor y el lector o espectador, su función primordial es la de representar un discurso interactivo entre los distintos personajes de la obra, y de ahí que un modelo de análisis de este tipo pueda resultar sumamente enriquecedor a la hora de estudiar todo el entramado estilístico en un sentido amplio que se crea en torno a la obra literaria. Por lo tanto, este modelo de análisis nos servirá para interpretar cualquier texto dramático en tanto que comunicación entre los personajes, lo que en un segundo término también será comunicación entre el autor y el lector. La idea la plasma de un modo muy explícito P. Simpson:

"This is not intended to deny the validity of syntactically, lexically or phonologically based approaches to stylistic analysis, but, given that the subject of the analysis is drama dialogue, these types of approaches are clearly less appropriate than a discourse-oriented one."
(Simpson, 1989)

⁵⁶Véase por ejemplo de Toro (1988, pp. 38-40), que reconoce solamente el nivel léxico, el semántico y el sintáctico, obviando sin embargo los dos niveles en los que nos vamos a centrar aquí, el pragmático y el sociolingüístico.

2.3.1. Otros modelos de análisis discursivo de la obra dramática.

A continuación vamos a estudiar brevemente otros modelos de análisis de la obra dramática que están dentro de una línea similar en tanto que discursiva al que aquí se propone. No se van a tratar los modelos de corte contenidista ni estructural que abundaron durante los años previos a 1980, por lo que quizá se echen en falta referencias a asuntos tan importantes para la producción dramática como trama, desenlace o clímax.

Básicamente trataremos tres modelos que han sido los que han desarrollado un corpus más consistente en este campo. En primer lugar estudiaremos el modelo de D. Burton (1980), al que anteriormente nos hemos referido en repetidas ocasiones. En los capítulos 6 y 7 del libro mencionado se plantea un modelo que tiene como punto fuerte el de ser extremadamente minucioso y sistemático en lo que tiene de análisis del discurso dramático en sus facetas más mecánicas. No tiene nada de extraño que, al seguir de forma bastante lineal el modelo discursivo de la escuela de Birmingham, aparezca un análisis que cubra perfectamente lo que sería el hilo conductor de la interacción, desde sus elementos superiores, las transacciones, a los más pequeños, los actos, es decir, que se centre en la estructura lingüística discursiva de la obra. A nuestro parecer, el gran inconveniente que presenta este modelo, a pesar de las referencias que hace la misma autora a algunos de estos temas en los capítulos 2 y 3, es que en su modelo no se recogen muchos aspectos de la interacción humana que conforman el entorno informacional, contextual y sociológico del discurso, con lo que muchas de las características estilísticas propias de un autor no aparecen encuadradas en su modelo, aunque, como ya hemos dicho, aparezcan tratadas de forma aislada, no exhaustiva, en apartados anteriores del mismo libro. Por lo tanto, señala la importancia de todos estos factores sin por ello incorporarlos de forma efectiva y completa a un modelo de análisis que, por lo demás, resulta sumamente ilustrativo en cuanto a la parte más mecánica del discurso teatral a la hora de indicarnos si hay una cooperación efectiva o fingida entre los personajes, quién domina el discurso y en qué términos, y, en definitiva, todos los puntos señalados en su día por Sinclair & Coulthard (1975) y mencionados en el apartado 1.4.

El segundo modelo del que vamos a hablar, al igual que el anterior, también tiene sus puntos fuertes y sus puntos débiles. Se trata en este caso del modelo de K. Elam (1980), que gira fundamentalmente en torno a la semiótica del teatro. La gran ventaja de este modelo, desarrollado en el capítulo 5 del libro arriba citado, es su exhaustividad, ya que plantea el análisis de hasta 16 parámetros diferentes, que serían

el hablante, el oyente, la orientación deíctica, el tiempo verbal, el canal de comunicación, el tema de discurso, la fuerza ilocucionaria, la presencia o ausencia de un performativo explícito, el efecto perlocucionario, la presencia o ausencia de figuras retóricas e implicaturas, la modalidad y actitud proposicional, la función referencial de la expresión, el uso del metalenguaje, otras funciones semióticas no cubiertas hasta ahora, los paradigmas lexemáticos o semánticos, y, por último, los códigos culturales en funcionamiento.

En realidad, muchos de los aspectos cubiertos por este modelo de análisis se verán asimismo recogidos, en términos iguales o similares, en el que aquí se va a plantear. Hay sin embargo tres factores que a nuestro parecer son fundamentales y que no son cubiertos por este autor. El primero, y probablemente el principal, es precisamente el que mejor recoge el modelo anteriormente expuesto, el de D. Burton, es decir, la concepción de la interacción humana como una sucesión de estructuras que quizá no resulten rígidas pero que en todo caso están presentes. En vez de realizar un análisis completo de esta sucesión de actos discursivos, K. Elam se centra en los actos de habla representados en el discurso teatral, en su aspecto ilocucionario y perlocucionario, así como en la presencia de performativos explícitos. No se pretende decir aquí que se deba prescindir de estos factores en un análisis coherente del discurso hablado, sino más bien que se está obviando el hecho fundamental de que la interacción no está hecha de actos aislados, sino de una serie de estructuras superiores como los intercambios o las transacciones, y que precisamente éstos son los que hacen que el discurso sea un modo de comunicación dual. Si se prescinde de esta diferencia básica, habría que analizar en los mismos términos un modo dialogado y uno monologado, cuando en realidad cumplen funciones totalmente distintas, como afirmamos en el apartado 1.4.7.3.

El segundo aspecto en el que el modelo desarrollado por Elam nos resulta un tanto insuficiente es el relacionado con la informatividad del discurso, es decir, que si se entiende que en cualquier modo de discurso se produce un trasvase de información entre un hablante y un oyente, en un modelo de análisis adecuado se ha de reflejar dicho proceso que en este caso solamente aparecería cubierto en las columnas correspondientes al tema de discurso y la función referencial. El mayor inconveniente que plantea su concepción de la informatividad del discurso es que no se relaciona en ningún momento con los interactantes, sino con una realidad un tanto abstracta como pueda ser la del tema discursivo⁵⁷. Por este motivo nos inclinamos a considerar que

⁵⁷Sobre la diferencia entre tema de hablante y tema de discurso, véase el apartado 1.2.1.

la noción de tema de hablante, que se encuentra más cerca del discurso como realidad dual de comunicación, ha de figurar en cualquier modelo de análisis del discurso teatral. En este sentido recordamos aquí que, de no existir tal distinción, no habría tampoco diferencia alguna entre analizar una carta, por ejemplo, en la que el tema de discurso coincide mayoritariamente con el de hablante, y analizar una conversación, en la que podemos encontrarnos con temas de hablante diferentes e incluso enfrentados.

Por último, el tercer aspecto en el que el modelo propuesto por K. Elam nos resulta un tanto insatisfactorio es el de la dimensión eminentemente social del lenguaje. En este sentido, quizá porque da por hecho que los aspectos sociales simplemente se cumplen sin más en cualquier forma de discurso hablado, en tanto que comunicativo, su modelo no pretende analizar si la interacción se produce en todo momento con arreglo a unas normas sociales no escritas o si por el contrario se da una violación ocasional o sistemática de las mismas.

Por todo lo expuesto, consideramos que en el modelo de análisis de K. Elam, aunque indudablemente cubra muchos aspectos discursivos, se pretende interpretar el discurso teatral con una visión excesivamente ordenada de la interacción, que no busca la idea general del trasfondo de dicho discurso sino sus aspectos puntuales.

El tercer modelo que se puede decir que presenta un corpus suficiente de análisis como para poder considerarse 'completo' es el que se ha desarrollado en torno a una serie de centros de investigación en Rumanía. A diferencia de los dos modelos anteriormente citados, éste no se centra en un autor determinado ni en una obra en particular, sino que se ha desarrollado en los trabajos de varios investigadores entre los cuales podríamos citar a M. Nadin, M. Dinu o D. Roventa-Frumusani⁵⁸.

La mayor ventaja que presenta este método de análisis es que plantea un análisis riguroso de unos fenómenos que hasta entonces se habían tratado siempre de una forma muy aproximativa y sin ningún tipo de rigor científico, por ejemplo, la funcionalidad de las pausas, en Teodorescu-Brinzeu (1984a), la longitud de los parlamentos por parte de los personajes, en Hubka (1984), la fuerza retórica del monólogo, en Teodorescu-Brinzeu (1984b), o el análisis del ritmo en la obra dramática en prosa, en Oprea (1984). Se parte para ello de la incorporación de algunos aspectos de una serie de

⁵⁸En el número extraordinario de *Poetics* de abril de 1984 sobre el estudio formal del texto dramático se recogen una serie de artículos que nos pueden dar una idea bastante exacta de los objetivos y la metodología de esta escuela.

disciplinas que a priori no guardan relación alguna con el análisis de la obra dramática, como puedan ser la lógica, la informática, las matemáticas y la estadística.

Sin embargo, junto con la ventaja indudable de la exhaustividad y el rigor científico se encuentran una serie de inconvenientes que a continuación vamos a tratar de enumerar. El primero es que precisamente la dispersión en cuanto a los autores y objetivos iniciales da como resultado el que no se pueda sacar en conclusión un método de análisis único y compacto aplicable a la obra dramática en sí, sino que tengamos que centrarnos en aspectos muy parciales y puntuales de este género literario, que pueden resultar sumamente enriquecedores para quien pretenda investigar dichos factores pero probablemente no tanto para quien vaya buscando un modelo de análisis más general. En segundo lugar hay que señalar la complejidad de la interpretación de los datos aportados, que hacen que, en muchas ocasiones, precisamente como consecuencia de la interdisciplinariedad del método, haya que tener unos fundamentos muy sólidos en las materias antes señaladas para poder comprender, y sobre todo asimilar, las conclusiones a las que llegan estos investigadores. Por último, hay que señalar que, al igual que en los dos modelos anteriores, por lo general tampoco se cubren los aspectos contextuales y sociales a los que antes hacíamos referencia, y que son inherentes a la interacción humana y por lo tanto a su representación literaria, deteniéndose en el aspecto más puramente formal de la obra dramática.

Aparte de los tres modelos mencionados, hay que hablar brevemente de otras aproximaciones parciales que, si bien metodológicamente son bastante acertadas, presentan el grave inconveniente de que resultan insuficientes por centrarse en aspectos muy determinados de la obra dramática, aún resultando netamente discursivos. Cabría citar entre ellos el estudio de la implicatura conversacional y diversos factores sociolingüísticos en el teatro del absurdo (Sherzer, 1978, 1979), la utilización de los deícticos en algunos fragmentos de "Othello" (Widdowson, 1982), las estrategias conversacionales en "Abraham and Isaac" (Noguchi, 1985) y "The Caretaker" (Gautam, 1987), las implicaturas conversacionales en "Waiting for Godot" (Gautam & Sharma, 1986), el estudio parcial de algunos actos de habla en el teatro del absurdo (Golopentia-Eretescu, 1986), diversos aspectos sociolingüísticos en "The Lesson" (Simpson, 1989), la utilización de los movimientos de reto en "The Portrait of the Artist as a Young Man"⁵⁹ (Toolan, 1989) y la aplicación del sistema de turnos de habla en varias obras

⁵⁹Este artículo, a pesar de no girar en torno a una obra dramática, sino narrativa, incorpora elementos claramente discursivos, para lo cual el autor ha elegido un fragmento en que las intervenciones del narrador son escasas y, en su opinión, no muy significativas.

dramáticas (Herman, 1991). Aparte de todas las contribuciones citadas, cabe destacar de manera muy especial la de M. Short (1989), al ser la más completa de todas, ya que no se centra en un solo aspecto sino que pretende cubrir varios fenómenos discursivos, más específicamente, los actos de habla, las presuposiciones, las relaciones discursivas en general, y el principio de cooperación, aplicadas en particular a una obra breve de H. Pinter. Todas estas contribuciones presentan el grave inconveniente de que, por tratarse de aproximaciones parciales, muy delimitadas y reducidas, no pueden dar una visión de conjunto del discurso dramático que requeriría mayor detalle en todos los aspectos.

2.3.2. Desarrollo del modelo.

Como se ha indicado con anterioridad, a continuación se van a plantear las líneas generales básicas del modelo que aquí se propone para el análisis de la obra dramática. Dado que para ello hemos de depender en gran medida de todo lo que se ha planteado desde el principio de este trabajo, especialmente en el primer capítulo, se harán referencias continuas a apartados anteriores, las cuales figurarán entre paréntesis. Los puntos que se quieren cubrir en el modelo son el contexto, la informatividad, los actos ilocucionarios, las normas conversacionales, el análisis de la interacción y la entonación, y por lo tanto a cada uno de estos aspectos se dedicará una columna en el análisis específico de la obra. A continuación se van a explicar los códigos que aparecerán en cada una de ellas.

-Columna 1. Texto.

En esta columna solamente se presentará la obra propiamente dicha, es decir, aparecerá la inicial del personaje que hable junto con el texto asignado, y, para no repetir dichas iniciales continuamente, sólo se señalarán en cada cambio de hablante. La división del texto en segmentos se producirá con arreglo a lo que se va a explicar para la columna 6. Para mayor claridad, cada uno de estos segmentos irá numerado para referencias posteriores. Las iniciales correspondientes a los personajes serán las siguientes:

Ge: GEORGE
Do: DOROTHY
Ar: ARCHIE
Bo: BONES
Cr: CROUCH
Us: USHER
Ec: ECHO
Sc: SCOTT
Us1: FIRST USHER
Us2: SECOND USHER
Us3: THIRD USHER
Cl: CLEGTHORPE
Js: JUMPERS

-Columna 2. Contexto.

En esta columna se pretenden recoger los aspectos más puramente temáticos del discurso (véase el apartado 1.2.1). Para ello nos centraremos en la función referencial

de la expresión analizada, que se marcará con el número correspondiente al segmento con el que ésta vaya conectada temáticamente. En el caso de las expresiones que vayan referidas a transacciones que no figuren en el corpus, este dato se señalará con la inicial T. y el número de la transacción correspondiente.

-Columna 3. Informatividad.

En cierto modo, el tema de esta columna está muy relacionado con el anterior, ya que se centra en el tipo de información que da el segmento analizado. Si antes se quería analizar el punto referencial de la expresión, ahora se pretende más bien analizar los acontecimientos conversacionales definidos por Labov (véase el apartado 1.2.1). Los parámetros que aparecerán serán los siguientes:

- A: Acontecimientos de A.
- B: Acontecimientos de B.
- AB: Acontecimientos de AB.
- C: Acontecimientos de C.
- O: Acontecimientos de O.
- D: Acontecimientos de D.

-Columna 4. Actos ilocucionarios.

En este apartado se aplicará la tipologización de los actos ilocucionarios de Searle (véase el apartado 1.2.2). No se pretende aquí juzgar el efecto perlocucionario, que en todo caso sería muy difícil de encuadrar, sino solamente la intención del hablante cuando produce el acto de habla. Los posibles parámetros serán los siguientes:

- rep: Actos representativos.
- dir: Actos directivos.
- com: Actos de compromiso.
- exp: Actos expresivos.
- dec: Actos declarativos.

-Columna 5: Normas conversacionales.

Esta columna, más que servirnos para indicar las reglas conversacionales que se cumplen en cada expresión nos servirá precisamente para lo contrario, es decir, para las que se incumplen, ya que se entiende que el estado natural de las cosas es que todo funcione con arreglo a la cooperación conversacional como la definió Grice (véase el apartado 1.2.3). No obstante, como se explicó en su momento, la existencia de unas normas conversacionales no implica el cumplimiento estricto de las mismas, y precisamente esta ruptura de las máximas puede en un momento dado resultar muy indicativa

del tipo de relación discursiva entre los hablantes. Por lo tanto, las diversas rupturas de máximas conversacionales se indicarán de la siguiente forma:

can: Máxima de cantidad.

cal: Máxima de calidad.

rel: Máxima de relevancia.

man: Máxima de manera.

FTA: Acciones de amenaza a la 'cara' social (véase el apartado 1.2.4).

tur: Rupturas del sistema de turnos al hablar (véase el apartado 1.3.1).

A cada uno de estos símbolos acompañará un número, que nos indicará la forma en que se ha interpretado que se ha roto cada una de estas máximas discursivas. En particular, podremos encontrarnos los siguientes números:

1. Ruptura inintencionada.
2. Ruptura intencionada pero poco ostensible.
3. Ruptura de una máxima y del principio de cooperación.
4. Creación de una implicatura conversacional.
5. Choque entre posibles rupturas de máximas diferentes.

-Columna 6: Interacción.

Esta es sin lugar a dudas la columna más compleja de todas las del modelo. Esto se debe principalmente a que todas las anteriores trataban temas puntuales y específicos que simplemente implicaban la aplicación de unos postulados bastante lineales, mientras que, cuando nos enfrentamos con el análisis de la interacción, sin embargo, vemos que la aplicación de unos parámetros definidos resulta mucho más complicada, ya que en primer lugar hay que interpretar el tipo de interacción que se está produciendo para a continuación analizar los distintos elementos constitutivos de la misma. En particular, dentro de esta obra hemos distinguido tres modos principales de interacción, según que se produzca auténtica reciprocidad entre los personajes, o sea, un modo dialogado, que haya un solo personaje que sea origen de las intervenciones, o sea, un modo de monólogo, o, por último, que sea el autor quien, por medio de las didascalias, dé las instrucciones para la lectura e interpretación de la obra, o sea, un modo de discurso directo entre el autor y el lector. Por supuesto, hay diferencias obvias entre los tres modos de discurso, y esto afecta indudablemente a la aplicación de los parámetros recogidos en algunas de las columnas anteriores, que se aplicarán tal y como aparecen en el modo dialogado y con algunas correcciones en los otros dos. A continuación vamos pues a tratar de señalar en qué sentido la existencia de estos tres modos de discurso afecta a la aplicación de las columnas anteriormente explicadas.

La primera columna no se verá muy afectada por la diversificación en modos de discurso, ya que para el monólogo se seguirá indicando la inicial del personaje y a continuación su texto, mientras que para las didascalias simplemente se seguirá la convención de escribirlas entre paréntesis.

La segunda columna se verá aún menos afectada, ya que la función referencial está presente en cualquier tipo de texto, y por lo tanto es aplicable en los tres casos, si bien, por entender que las didascalias tienen una función primordialmente referencial externa, más que interna, en éstas no se marcará este parámetro.

La tercera columna funcionará de forma distinta en el caso del monólogo y las didascalias. En el caso del primero habrá un predominio claro de acontecimientos de A, por entenderse que el 'emisor' es en el primer caso el que lleva a cabo el monólogo, y por lo tanto se centrará en la información que pretenda transferir a los lectores/espectadores/otros personajes. En el segundo caso, sin embargo, habrá un claro predominio de Acontecimientos de C, ya que el autor facilitará asimismo información sobre unos hechos de una tercera persona presente en la acción. No obstante, en el caso del monólogo, por tratarse en ocasiones de temas que el propio personaje pretende apuntar como debatibles, también se apreciará la presencia de acontecimientos de D.

La cuarta columna también se verá afectada por los diversos modos de discurso, ya que por naturaleza en las didascalias solamente se utilizarán actos representativos, en lo que aquéllas tienen de información de un estado de cosas a un lector.

Por último, la quinta columna se verá asimismo afectada por los modos de discurso, al menos en lo que afecta al sistema de turnos, que obviamente se verá afectado tanto por los monólogos como por las didascalias, puesto que el proceso que se produce en este caso es el de la suspensión absoluta de dichas normas, al haber en ambos casos un 'emisor' principal que domina la situación hasta el punto de ser el único que puede marcar los límites del modo de discurso empleado. Por lo tanto, no se producirá una alternancia de hablantes. Otra consecuencia obvia de la utilización de las didascalias es que difícilmente se va a producir una ruptura de las normas antes señaladas, ya que por naturaleza, y como su propio nombre indica, cumplen una función claramente didáctica, y la ruptura de cualquiera de las cuatro máximas conversacionales de Grice implicaría una pobreza manifiesta en cuanto a su función aclaratoria. Unas didascalias adecuadas han de dar la cantidad adecuada de información, presentar hechos que sean 'verdaderos' dentro de la ficción, han de ser relevantes a la acción en curso y han de expresarse de forma escueta y precisa.

Después de estas aclaraciones que consideramos pertinentes vamos a pasar a especificar, con arreglo a los tres modos de discurso mencionados, los códigos que aparecerán en cada uno de ellos⁶⁰, empezando por el diálogo.

Diálogo.

TRANSACCIONES: Dada la escasa definición que se puede lograr de los tipos de transacciones, nos limitaremos a numerarlas, para con ello poder hacer referencia a transacciones abandonadas temporalmente y posteriormente recuperadas (véase el apartado 1.4.5).

Intercambios (véase el apartado 1.4.4):

I. Limi: Intercambio limítrofe explícito.

I. Aper: Intercambio de apertura.

I. Reto: Intercambio de reto.

I. Reap: Intercambio de reapertura.

Movimientos (véase el apartado 1.4.3):

M marc: Movimiento de marco.

M foco: Movimiento de foco.

M apoy: Movimiento de apoyo.

M aper: Movimiento de apertura.

M cond: Movimiento de apertura condicionada.

M reap: Movimiento de reapertura.

M reto: Movimiento de reto.

(Actos) (véase el apartado 1.4.2):

(acs): Acusación.

(act): Aceptación.

(ap): Aparte.

(b): Búsqueda.

(com): Comentario.

(con): Conclusión.

(ctt): Contestación.

(ev): Evaluación.

⁶⁰Conviene recordar aquí que en el modelo que se va a seguir tanto el diálogo como el monólogo están compuesto de una serie de estructuras inferiores que están englobadas en otras superiores. Estas estructuras se van a presentar de mayor a menor, es decir, empezando por las transacciones en ambos casos para acabar en los actos en el caso del diálogo y en los miembros en el monólogo.

- (ex): Excusa.
- (f): Fórmulas conversacionales.
- (inf): Informativo.
- (ini): Iniciador.
- (ins): Instador.
- (ll): Llamamiento.
- (maf): Meta-afirmación.
- (man): Mandato.
- (mar): Marcador.
- (pr): Prefacio.
- (rea): Reacción.
- (rec): Reconocimiento.

Monólogo (véase el apartado 1.4.7.3).

TRANSACCIONES: En este caso vamos a mantener una mecánica similar a la seguida para las transacciones del modo dialogado, pero con una diferencia obvia. Distinguiremos entre los monólogos que claramente forman parte de transacciones mayores dialogadas y los que tienen una entidad propia. En el primer caso por lo tanto nos limitaremos a incluirlas en la transacción correspondiente, mientras en el segundo nos vamos a limitar a numerar las transacciones sin más, partiendo de la poca concreción que hay para definir las de modo más preciso.

Secuencias:

S. Pri: Secuencia principal.

S. Sub: Secuencia subsidiaria.

Miembros:

En el discurso principal:

(pfr): Foco retrospectivo.

(pfp): Foco prospectivo.

(pia): Informativo aditivo.

(piv): Informativo adversativo.

(pic): Informativo causal.

En el discurso subsidiario:

(sgr): Glosa de reafirmación.

(sgq): Glosa de cualificación.

(sgc): Glosa de comentario.

(sap): Aparte de procedimiento.

(sar): Aparte de recordatorio.

Didascalias⁶¹ (véase el apartado 2.2.2).

Paralingüísticas:

(ppr): Indicadoras de cualidades primarias.

(pca): Calificadoras.

(pdi): Diferenciadoras.

Cinésicas:

(cin): Indicadoras de actitudes cinésicas.

Contextuales:

(cot): Indicadoras del contexto general de la obra.

(0): Signo verbal cero.

(cpr): Proxémicas.

(cas): Aspectuales.

(ces): Escénicas.

(cvi): Visuales.

(cso): Sonoras.

(cor): Organizativas.

-Columna 7: Prosodia.

Se ha considerado necesario incluir en el modelo, aunque sea de forma muy concisa, una referencia a los tonos prosódicos, que van a ser en muchas ocasiones los que nos den la clave del tipo de acto discursivo que se está produciendo. Dado que las unidades menores que se han distinguido en el modelo son los actos discursivos y que éstos en algunos casos no coincidirán plenamente con las unidades prosódicas inferiores, las unidades tonales, ya que podemos encontrarnos actos discursivos constituidos por dos o más unidades tonales, se pretenderá ante todo marcar en aquéllos el tono más recurrente o, en caso de igualdad, el que se dé en la última unidad tonal, que será el que determine la estructura del discurso posterior a un nivel entonativo. Conviene recordar que, precisamente por tratarse de un texto escrito, este nivel se analizará de un modo bastante aproximativo, y que se dará solamente una de las posibles alternativas, la que se considere más congruente con las reglas de utilización de los tonos prosódicos como aparecen descritos en O'Connor (1985, capítulo 7), por entenderse que el sistema de notación explicado en el apartado 1.4.7.2 tiene una

⁶¹Conviene recordar a estas alturas que aunque distinguimos entre didascalias intradialógicas y extradialógicas (Aston & Savona, 1991), aquí solamente se van a cubrir las menos mecánicas del segundo grupo, en el sentido de que no incluiremos ni las que se utilizan para nombrar al personaje que va a hablar ni las que señalan el número del Acto o la Escena que empieza.

aplicación muy compleja e incluso discutible. Se tratará por lo tanto de simplificar bastante el sistema, ya que, hasta el presente, no se ha llegado a una conclusión definitiva en cuanto al número de tonos posibles, de los que se utilizarán solamente aquéllos sobre los que hay un acuerdo absoluto entre los principales especialistas actuales en fonética inglesa. Por lo tanto, se empleará en este apartado el siguiente sistema de notación:

- 1: Tono descendente (fundamentalmente asertivo).
- 2: Tono ascendente (fundamentalmente interrogativo).
- 3: Tono descendente-ascendente (fundamentalmente dubitativo).

Dada la complejidad de la notación de estos aspectos, se procederá a su revisión conjunta por el autor de este trabajo y un hablante nativo que ha venido desarrollando su labor profesional en el campo de la enseñanza del inglés a extranjeros en los últimos años.

2.3.2.1. Relación alfabética de los símbolos aparecidos.

A continuación, con intención de facilitar la lectura de la obra analizada, se va a dar una relación de los distintos símbolos en letra utilizados, junto con una especificación de la columna en la que pueden aparecer.

- A: Acontecimiento de A (Columna 3).
- AB: Acontecimiento de AB (Columna 3).
- (acs): Acusación (Columna 6, 'diálogo').
- (act): Aceptación (Columna 6, 'diálogo').
- (ap): Aparte (Columna 6, 'diálogo').
- Ar: ARCHIE (Columna 1).
- B: Acontecimiento de B (Columna 3).
- (b): Búsqueda (Columna 6, 'diálogo').
- Bo: BONES (Columna 1).
- C: Acontecimiento de C (Columna 3).
- ca: Ruptura de la máxima de calidad (Columna 5).
- can: Ruptura de la máxima de cantidad (Columna 5).
- (cas): Didascalias aspectuales (Columna 6, 'didascalias').
- (ces): Didascalias escénicas (Columna 6, 'didascalias').
- (cin): Didascalias cinésicas (Columna 6, 'didascalias').
- Cl: CLEGGHORPE (Columna 1).

- com:** Acto ilocucionario de compromiso (Columna 4).
(com): Comentario (Columna 6, 'diálogo').
(con): Conclusión (Columna 6, 'diálogo').
(cor): Didascalias organizativas (Columna 6, 'didascalias').
(cot): Didascalias (puramente) contextuales (Columna 6, 'didascalias').
(cpr): Didascalias proxémicas (Columna 6, 'didascalias').
Cr: CROUCH (Columna 1).
(cso): Didascalias sonoras (Columna 6, 'didascalias').
(ctt): Contestación (Columna 6, 'diálogo').
(cvi): Didascalias visuales (Columna 6, 'didascalias').
D: Acontecimiento de D (Columna 3).
dec: Acto ilocucionario declarativo (Columna 4).
dir: Acto ilocucionario directivo (Columna 4).
Do: DOROTHY, también llamada DOTTY (Columna 1).
Ec: ECHO (Columna 1).
(ev): Evaluación (Columna 6, 'diálogo').
(ex): Excusa (Columna 6, 'diálogo').
exp: Acto ilocucionario expresivo (Columna 4).
(f): Fórmula conversacional (Columna 6, 'diálogo').
FTA: Acción de amenaza a la 'cara' social (Columna 5).
Ge: GEORGE (Columna 1).
L. Aper.: Intercambio de Apertura (Columna 6, 'diálogo').
L. Limi.: Intercambio Limítrofe (Columna 6, 'diálogo').
L. Reap.: Intercambio de Reapertura (Columna 6, 'diálogo').
L. Reto: Intercambio de Reto (Columna 6, 'diálogo').
(inf): Informativo (Columna 6, 'diálogo').
(ini): Iniciador (Columna 6, 'diálogo').
(ins): Instador (Columna 6, 'diálogo').
Js: JUMPERS (Columna 1).
(ll): Llamamiento (Columna 6, 'diálogo').
M aper: Movimiento de apertura (Columna 6, 'diálogo').
M apoy: Movimiento de apoyo (Columna 6, 'diálogo').
M cond: Movimiento de apertura condicionada (Columna 6, 'diálogo').
M foco: Movimiento de foco (Columna 6, 'diálogo').
M marc: Movimiento de marco (Columna 6, 'diálogo').
M reap: Movimiento de reapertura (Columna 6, 'diálogo').
M reto: Movimiento de reto (Columna 6, 'diálogo').
(maf): Meta-afirmación (Columna 6, 'diálogo').

- man: Ruptura de la máxima de manera (Columna 5).
 (man): Mandato (Columna 6, 'diálogo').
 (mar): Marcador (Columna 6, 'diálogo').
 O: Acontecimiento de O (Columna 3).
 (pca): Didascalias paralingüísticas calificadoras (Columna 6, 'didascalias').
 (pdi): Didascalias paralingüísticas diferenciadoras (Columna 6, 'didascalias').
 (pfp): Foco prospectivo del discurso principal (Columna 6, 'monólogo').
 (pfr): Foco retrospectivo del discurso principal (Columna 6, 'monólogo').
 (pia): Informativo aditivo del discurso principal (Columna 6, 'monólogo').
 (pic): Informativo causal del discurso principal (Columna 6, 'monólogo').
 (piv): Informativo adversativo del discurso principal (Columna 6, 'monólogo').
 (ppr): Didascalias paralingüísticas primarias (Columna 6, 'didascalias').
 (pr): Prefacio (Columna 6, 'diálogo').
 (rea): Reacción (Columna 6, 'diálogo').
 (rec): Reconocimiento (Columna 6, 'diálogo').
rel: Ruptura de la máxima de relevancia (Columna 5).
 rep: Acto ilocucionario representativo (Columna 4).
S. Pri.: Secuencia del discurso principal (Columna 6, 'monólogo').
S. Sub.: Secuencia del discurso subsidiario (Columna 6, 'monólogo').
 (zap): Aparte de procedimiento en el discurso subsidiario (Columna 6, 'monólogo').
 (sar): Aparte de recordatorio en el discurso subsidiario (Columna 6, 'monólogo').
 Sc: SCOTT (Columna 1).
 (sgc): Glosa de comentario en el discurso subsidiario (Columna 6, 'monólogo').
 (sgq): Glosa de cualificación en el discurso subsidiario (Columna 6, 'monólogo').
 (sgr): Glosa de reafirmación en el discurso subsidiario (Columna 6, 'monólogo').
 TRANS.: Transacción (Columna 6, 'diálogo' y 'monólogo').
tur: Ruptura del sistema de turnos de habla (Columna 5).
 Us: USHER (Columna 1).
 Us1: FIRST USHER (Columna 1).
 Us2: SECOND USHER (Columna 1).
 Us3: THIRD USHER (Columna 1).

2.4. Aplicación del modelo. Análisis de la obra dramática.

El resto del capítulo se va a dedicar a la aplicación del modelo que se acaba de describir. Para ello se va a emplear la primera edición⁶² de la obra de Tom Stoppard "Jumpers", publicada por primera vez por Faber and Faber Limited, Londres, en 1972. La obra se compone de dos actos y una coda, que se han utilizado de formas distintas en la redacción de este apartado. Aunque de hecho se ha analizado la obra completa, solamente se incluye aquí el análisis íntegro de las dos últimas partes, la coda de forma completa dentro de este mismo apartado y el segundo acto como el anexo 1. El motivo de presentar aquí solamente la coda ha sido de tipo 'económico', por así decirlo, es decir, porque considerábamos que su extensión es la idónea para una demostración somera pero suficiente del modelo de análisis que aquí se propone, ya que cubre de una forma bastante adecuada la mayoría de los parámetros en que se ha dividido el apartado anterior, y también por tener una estructura compacta temáticamente, lo que no habría sido el caso de haber elegido simplemente una cadena cualquiera de actos discursivos al azar.

No obstante, para todos aquellos que quieran tener una demostración más exhaustiva del método empleado, se ha incluido al final de este trabajo el análisis asimismo completo del segundo acto. En este caso se ha elegido precisamente éste y no el primero por una serie de razones. En primer lugar, aquí es donde se plantea, una vez presentados los personajes, la interacción completa entre los mismos, hasta el punto de que si el discurso durante el primer acto corre fundamentalmente a cargo de dos de ellos, durante el segundo los demás toman un mayor protagonismo. En segundo lugar, también hemos encontrado una motivación de economía de espacio, ya que el segundo acto es considerablemente más corto que el primero, con lo cual, y al tratarse de presentar el análisis completo de uno de ellos, se ha pensado que resultaría mucho menos fatigosa para los lectores la lectura minuciosa de un acto más breve. Por último, hay una serie de aspectos fundamentalmente contextuales que también han influido en esta decisión, ya que se ha considerado que un resumen del acto inicial es menos comprometido para dar una idea de los acontecimientos de la obra, al plantearse el desenlace en el último, el segundo en este caso, y deber ser la transcripción del mismo

⁶²Nos basamos en este sentido en el criterio de Jansen (1968), por el cual la primera edición es la más válida para este cometido, entendiéndose tanto las ediciones posteriores como las representaciones escénicas de la misma como variantes igualmente analizables pero siempre en relación con la idea inicial del autor, es decir, con la primera edición de su obra.

lo más fiel posible. Por estos tres motivos se ha incluido el texto íntegro de este segundo acto, junto con el análisis propiamente dicho, a modo de anexo. Esto por supuesto ha afectado a una serie de aspectos de nuestro análisis, ya que, por ejemplo, se ha considerado conveniente numerar las transacciones del segundo acto a partir de la última del primero, ya que de ninguna forma se puede pensar que se trata de interacciones diferentes, hasta el punto de que el final de un acto y el principio del otro están casi superpuestos. Otro tanto, y por el mismo motivo, se ha hecho con la coda, es decir, se ha numerado a partir de la última transacción del segundo acto. Las únicas transacciones que se puede decir que han seguido una mecánica ligeramente diferente son las que corresponden a la conferencia de George, para la que, a fin de que no estuviera a expensas de interrupciones diversas, se ha mantenido un mismo número subdividido en letras que marcan sus componentes.

En cuanto al primer acto, puesto que ya se proporciona un corpus suficiente de análisis con el segundo acto y la coda, parecía un tanto innecesario prolongar este trabajo con datos que, en parte, podían resultar un tanto superficiales. Sin embargo, la solución tampoco pasaba por entrar simplemente a leer detenidamente el análisis que del segundo acto se hace en el anexo, ya que esto desvirtuaría en gran medida la lectura y, sobre todo, el entendimiento posterior de la obra. Queremos decir con esto que, sin un conocimiento adecuado por parte del lector de los personajes y la situación de la obra, tampoco se entendería mucha de la información contenida en el análisis ofrecido en el anexo, ya que, como ya hemos podido comprobar, los factores contextuales tienen un peso específico de primera magnitud en cualquier modelo de análisis de tipo discursivo. Por lo tanto, ante la disyuntiva de hacer un aporte excesivo de información, haciendo el trabajo largo y farragoso o bien llegar a una situación en que no se entendiera una parte considerable del mismo, se ha optado por una solución intermedia que aparece en forma de resumen.

Para proceder a dicho resumen se ha pretendido implementar algunas de las ventajas que supone la utilización del propio método de análisis esbozado en el apartado 2.3. Esto puede resultar un tanto contradictorio si pensamos que para llevar a cabo una síntesis de algo no es habitual proceder con anterioridad a su análisis, pero comprobaremos que no es así ya que precisamente una de las posibles ventajas de este método de trabajo es que cubre las diversas unidades discursivas, desde las más amplias, las transacciones, hasta las más pequeñas, los actos, y que precisamente nos vamos a centrar en las primeras para el resumen. Podría pensarse también que la utilización de este método no presenta ninguna ventaja obvia sobre los métodos más 'tradicionales' de confección de resúmenes, en que simplemente se iba buscando extraer

la información pertinente y dejar a un lado la superflua. En realidad, lo que se busca con este sistema es aprovecharse de las ventajas de ambos métodos, es decir, seguir con la idea de resumir la información vital pero al mismo tiempo darle también un cariz más discursivo, es decir, antes del análisis interactivo propiamente dicho, desarrollado en el anexo y al final de este mismo apartado, se empiezan a estudiar las relaciones que se establecen entre los personajes en el primer acto, que resultarán definitivas de los modelos comunicativos posteriormente reflejados en el resto de la obra.

Por lo tanto, lo que se va a ofrecer a continuación no es un resumen lineal del primer acto de la obra, sino más bien una sinopsis de cada una de las transacciones que lo constituyen, junto con los personajes que participan en ellas y la parte del escenario en que tienen lugar. Hay que advertir al respecto que con mucha frecuencia las transacciones se interrumpen y superponen unas a otras, pudiendo aparecer en momentos muy diferentes de la obra. Por lo tanto, y tratando de seguir un modelo lo más coherente posible con el espíritu de la obra, nos encontraremos que en muchas ocasiones el número de una transacción aparece repetido, al haber sido previamente interrumpida. Pasemos por lo tanto a continuación a plasmar el contenido esencial de las transacciones del primer acto de "Jumpers".

TRANS. 1 (Archie + Dorothy). Salón.

Durante una fiesta, Archie llama a escena a Dorothy, que trata en vano de cantar una serie de canciones cuyo punto de referencia común es el de tener la luna como tema.

TRANS. 2 (Crouch + Secretary). Salón.

Crouch, vestido de camarero y con una bandeja en la mano, es derribado inintencionadamente por la secretaria, quien, sentada en un trapecio, está llevando a cabo un strip-tease.

TRANS. 3 (Jumpers + Dorothy + Archie). Salón.

Archie presenta a un grupo de acróbatas vestidos con monos amarillos que llevan a cabo una serie de ejercicios gimnásticos. Dorothy protesta porque no la dejan proseguir con su actuación.

TRANS. 4 (George + Dorothy). Salón.

George protesta por el ruido, pero éste continúa.

TRANS. 3 (Jumpers + Dorothy). Salón.

Dorothy vuelve a protestar por la interrupción de los acróbatas y les dice que abandonen la escena.

TRANS. 1 (Dorothy + música). Salón.

Dorothy vuelve a intentar cantar, sin conseguirlo.

TRANS. 3 (Jumpers + Dorothy). Salón.

Los acróbatas forman una pirámide humana que tapa a Dorothy, quien vuelve a quejarse de la interrupción. Se oye un disparo, un acróbata de la base cae y la pirámide se desmorona.

TRANS. 5 (Archie + Dorothy). Salón.

Archie da por terminada la fiesta y promete volver a la mañana siguiente.

TRANS. 6 (Dorothy + Crouch). Dormitorio + entrada.

A la mañana siguiente, Dorothy está viendo la televisión en su dormitorio. Crouch aparece, en la entrada, vestido de portero.

TRANS. 7 (Aparato de televisión + Dorothy). Dormitorio.

En la televisión se da la noticia de que, después de un vuelo británico tripulado a la luna, y ante un fallo en el sistema de propulsión del cohete, el capitán Scott ha abandonado a su compañero Oates en la superficie lunar.

TRANS. 8 (Dorothy). Dormitorio.

Dorothy, sola, pide socorro.

TRANS. 9 (George + Secretary). Estudio.

George dicta a su secretaria una conferencia sobre la existencia de Dios. Es interrumpido continuamente por los gritos de auxilio de Dorothy desde el dormitorio.

TRANS. 10 (George + Dorothy). Estudio.

George se queja de que Dorothy no le deja trabajar.

TRANS. 9 (George + Secretary). Estudio.

George prosigue con su conferencia. En un experimento relacionado con ésta, y al grito de "¡fuego!" de Dorothy desde el dormitorio, George dispara una flecha, que,

por error, se pierde detrás de un armario. A continuación, y también en relación con la conferencia, busca una liebre y una tortuga y sólo encuentra la segunda.

TRANS. 11 (George + Dorothy). Dormitorio.

George entra, en busca de la liebre, en el dormitorio, donde está escondido fuera de la vista el cuerpo del acróbata muerto la noche anterior. Se produce un intercambio de información, de tipo contextual, sobre el pasado, entre George y Dorothy.

TRANS. 12 (George + Dorothy). Dormitorio.

George acusa a Dorothy de que las apariencias parecen indicar que hay una relación amorosa ilícita entre ésta y Archie, que es el rector de la Universidad en que trabaja George y además un eminente psiquiatra. Dorothy aclara que Archie la visita haciendo funciones de psiquiatra, no de amante.

TRANS. 11 (George + Dorothy). Dormitorio.

George y Dorothy siguen hablando sobre acontecimientos del pasado.

TRANS. 12 (Dorothy + George). Dormitorio.

Mientras Dorothy trata de hablar de asuntos trascendentales, George sigue volviendo a los temas de la transacción anterior.

TRANS. 13 (George + Dorothy). Dormitorio.

Mientras en la calle hay un desfile, George y Dorothy hablan de la reciente victoria en unas elecciones dudosamente democráticas del partido Radical-liberal, que tiene como distintivo el color amarillo.

TRANS. 11 (George + Dorothy). Dormitorio.

Se vuelve a la conversación sobre acontecimientos pasados entre George y Dorothy.

TRANS. 13 (Dorothy + George). Dormitorio.

Se da más información sobre la ideología del partido Radical-liberal. Dorothy informa a George de que Samuel Clegthorpe, un agnóstico y anterior encargado del área de agricultura de este partido, ha sido nombrado Arzobispo de Canterbury por el nuevo Gobierno.

TRANS. 14 (Dorothy + George). Dormitorio.

Dorothy trata de explicar a George que en realidad su retirada prematura del mundo del espectáculo y su locura fueron provocadas por la llegada del hombre a la luna. George no la escucha.

TRANS. 15 (Dorothy + George). Dormitorio.

Dorothy llora porque se siente mal. Mientras George trata de calmarla acariciándole el pelo ("hair"), recuerda que había entrado a buscar la liebre ("hare"). Se va al estudio sin encontrarla.

TRANS. 9 (George + Secretary). Estudio.

George sigue con su conferencia.

TRANS. 16 (George + Bones). Entrada.

Suena un timbre. Se presenta el comisario Bones que dice que han recibido una llamada telefónica y que tiene que llevar a cabo una investigación policial. Ante las preguntas de Bones, George admite que fue él mismo quien llamó para quejarse del ruido pero que nunca mencionó a los acróbatas. Informa de que la fiesta era la celebración de la victoria del partido Radical-liberal. A continuación menciona a Duncan McFee, el Catedrático de Lógica que, por la información que se da, parece ser el principal sospechoso del asesinato. A lo largo de esta Transacción, George, aún sin decirlo, cree que la investigación está relacionada con el ruido excesivo, mientras Bones piensa que George está hablando del asesinato.

TRANS. 17 (George + Dorothy). Dormitorio.

George dice a Dorothy que la policía acaba de llegar. Cuando ésta va a mencionar el asesinato, es interrumpida por Bones desde la entrada.

TRANS. 16 (George + Bones). Entrada.

George proporciona a Bones información sobre el grupo de acróbatas vestidos de amarillo, que son al mismo tiempo Catedráticos de Filosofía en su Universidad.

TRANS. 18 (Dorothy + Bones). Dormitorio.

Bones entra al dormitorio para interrogar a Dorothy. Durante la presentación, el cuerpo del acróbata muerto cae al suelo y es descubierto por Bones.

TRANS. 9 (George + Secretary). Estudio.

George sigue con su conferencia.

TRANS. 19 (Archie + Jumpers + Dorothy). Dormitorio.

Mientras Bones sale a buscar a George, los acróbatas, con Archie a la cabeza, entran y retiran del escenario el cuerpo de su compañero muerto. Dorothy y Archie se quedan solos en el dormitorio.

1 (The Symposium, in bizarre dream form.	C	rep	TRANS. 43 (ces)	1
2 CROUCH is the Chair- man.	C	rep	(cas)	1
3 THREE USHERS (JUMPERS) sit in front of CROUCH's raised platform.	C	rep	(cpr)	1
4 They wear yellow gowns.	C	rep	(cas)	1
5 Stained glass slides are in at the begin- ning and stay in.	C	rep	(ces)	1
6 The sobs subside.	C	rep	(cso)	1
7 GEORGE lies still.)	C	rep	(cin)	1
8 Cr: Well,			<u>I. Aper.</u>	
9 gentlemen,			M foco (mar)	3
10 that's approximate- ly two minutes of approximate silence.	O	rep	(mar)	1
11 I think we might proceed with our opening statements,	A	dec	(com)	1
12 'Man, good, bad or indifferent?'	11 O	dec	M aper (maf)	1
13 Sir Archibald.	11 B	dir	(com)	1
14 Us: Call Sir	13 B	dir	(11)	1
Archibald Jumper!	13 B	dir	M apoy (man)	2
15 Ec: Call Sir	13 B	dir	M apoy (man)	2
Archibald Jumper.			(cpr)	1
16 (ARCHIE swings in, hanging on a rope.	C	rep	(cin)	1
17 GEORGE remains prone.	C	rep	(cso)	1
18 Enormous applause, unrealistically cut off, for ARCHIE.)	C	rep		
19 Ar: Mr. Crouch, ladies and gentlemen.	11		<u>S. Sub.</u> (sap)	1
20 'Man, good, bad or indifferent?'	11 O	rep	<u>S. Pri.</u> (pfp)	1
21 Indeed, if moon mad herd instinct, is God dad the inference?	20 A	rep	(pfp)	2
22 to take another point:	20 A	rep	<u>S. Sub.</u> (sap)	3

DISCURSO DRAMATICO

242

23 If goons in mood, by Gad is sin differ- ent or banned good, f'r'instance?	22	A	rep	man4 rel4	<u>S. Pri.</u> (pfp)	2
24 thirdly:	20	A	rep		<u>S. Sub.</u> (sap)	3
25 out of the ether, random nucleic acid testes or neither universa vice, to name but one,	24	A	rep	man4 rel4	<u>S. Pri.</u> (pfp)	3
26 fourthly:	20	A	rep		<u>S. Sub.</u> (sap)	3
27 If the necessary being isn't, surely mother of invention as Voltaire said, not to mention Darwin differ- ent from the origin of the specious,	26	A	rep	man4 rel4	<u>S. Pri.</u> (pfp)	1
28 to sum up:	20	A	rep		<u>S. Sub.</u> (sap)	3
29 Super, both natural and stitious, sexual ergo cogito er go-go sometimes, as Des- cartes said,	28	A	rep	man4 rel4 cal4	<u>S. Pri.</u> (pfr)	3
30 and who are we?	28	A	rep	rel4	(pfr)	1
31 Thank you.	11	A	exp		<u>S. Sub.</u> (sap)	1
32 (Shattering ap- plause.		C	rep		(cso)	1
33 The USHERS hold up score cards: '9.7', '9.9', '9.8'.)		C	rep		(cin)	1
34 Ar: Call Captain Scott.		B	dir		TRANS. 44 <u>I. Aper.</u> M aper (man)	1
35 Us: Call Captain Scott.		B	dir		M apoy (man)	2
36 Ec: Call Captain Scott.		B	dir		M apoy (man)	2
37 (Band music		C	rep		(cso)	1
38 and SCOTT the As- tronaut enters on red carpet.)		C	rep		(cpr)	1

39 Us: Take the book in your right hand	38 B	dir	<u>I. Reap.</u> M cond (man)	1
40 and read what is on the card.	38 B	dir	(man)	1
41 Sc: Nine.	40 A	rep	M apoy (rea)	1
42 (Scorecard.)	C	rep	(ces)	1
43 Ar: You are Captain Horatio Scott,	38 B	dir	<u>I. Reap.</u> M cond (b)	2
44 astronaut of no fixed abode...?	38 B	dir	(com)	2
45 Sc: I am.	43 A	rep	M apoy (ctt)	1
46 Ar: Captain Scott...			<u>S. Sub.</u> (sap)	3
47 I should like you to imagine if you will the scene of the events last Thursday morning,	46 B	dir	<u>S. Pri.</u> (pfp)	1
48 the main point and feature being that it was a planet entirely uninhabited,	47 B	rep	(pia)	1
49 was it not,	48 B	dir	<u>S. Sub.</u> (sgc)	3
50 save for yourself and Captain Oates.	48 B	rep	<u>S. Pri.</u> (piv)	1
51 You have lately returned from there.	48 O	rep	(pia)	1
52 Your friend Captain Oates, has not,	51 O	rep	(piv)	1
53 and must be pre- sumed late.	52 D	rep	man4 (pia)	1
54 Now, I would like you to describe to my lord in your own words your feelings as you stood out there in the universe, on your own world,	48 B	dir	can3 (pia)	1
55 so to speak,	54 A	rep	<u>S. Sub.</u> (sgq)	3

56 looking at countless other worlds known and unknown, each of them being possibly a home of one kind of life or another, with certain customs or perhaps none,	54	D	dir	can3 man3 tur3 cal3	S. Pri. (pia)	3
57 and I should like you to tell my lord exactly what were your instinctive considerations upon discovering that your defective vehicle had only enough power to lift one man off your world's surface;	47	B	dir		(pia)	1
58 with special reference to your seniority over Captain Oates,	57	B	dir	can3 man3 tur3	(pia)	3
59 your rational assessment of your respective usefulness to society on earth,	57	B	dir	can3 man3 tur3 cal3	(pia)	3
60 your responsibility to yourself without which there can be no responsibility to others,	57	B	dir	can3 man3 tur3 cal3	(pia)	3
61 and your natural response to a pure situation that robbed you of history and left you naked,	57	B	dir	can3 man3 tur3 cal3	(pia)	1
62 an Adam in a treeless, leafless and fruitless present without a past.	61	B	rep	can3 man3 tur3 cal3	S. Sub. (sgr)	1
63 Sc: That's it.	54-62	A	rep	can5	I. Reap. M cond (rsa)	1
64 Ar: No further questions.	43-63	A	com		M foco (con)	1
65 Cr: Professor Moore?		B	dir		TRANS. 45 I. Limi. M foco (ini)	2
66 Us1: Professor Moore.	65	B	dir		(11)	2

DISCURSO DRAMATICO

245

67	Ue2:	Professor	65	B	dir	can5	(11)	2
Moore.								
68	Us3:	Professor	65	B	dir	can5	(11)	2
Moore.								
69	Ec:	Professor	65	B	dir		(11)	2
Moore.								
70	Ar:	Professor	65	B	dir	can5	(11)	2
Moore.								
71		(GEORGE gets up		C	rep		M apoy (cin)	1
slowly								
72		and looks around.		C	rep		(cin)	1
73		GEORGE opens his		C	rep		(cin)	1
mouth to question								
SCOTT								
74		but abandons the		C	rep		M reto (cin)	1
thought.)								
75	Ge: No.		65	A	com		(inf)	1
76		Why should I cross-	75	A	rep		<u>I. Reto</u> M reto (inf)	1
examine the figures of								
my dreams.								
77		If that is the real	76	A	rep	cal4	(com)	3
Captain Scott, then I								
am the Archbishop of								
Canterbury.								
78	Ar: Mr. Chairman,						M reto (11)	3
79		my friend is suf-	76	C	rep		(inf)	1
fering from a de-								
lusion.								
TRANS. 46								
<u>I. Aper.</u>								
80		I shall be calling		A	dec		M aper (ini)	1
the Archbishop of								
Canterbury as my next								
witness.								
81	Us:	Call the Arch-	80	B	dir		M apoy (man)	1
bishop of Canterbury!								
82	Ec:	Call the Arch-	80	B	dir		M apoy (man)	2
bishop of Canterbury!								
83		(Music cue		C	rep		(cso)	1
84		and CLEGTORPE		C	rep		(cpr)	1
enters,								
85		dressed as for a		C	rep		(cas)	1
Coronation,								
86		and attended by TWO		C	rep		(cpr)	1
yellow-garbed CHAP-								
LAINS (JUMPERS)								
87		who position them-		C	rep		(cpr)	1
selves downstage								
88		staring at the		C	rep		(cin)	1
audience.								

DISCURSO DRAMATICO

246

89 SCOTT, meanwhile, has retired.)	C	rep	(cpr)	1
			<u>I. Reap.</u>	
90 Ar: My lord,			M cond (ll)	3
91 it might save the court's time, and my friend's too,	80 D	rep	(ini)	3
92 if I were to explain now	91 A	com	(maf)	3
93 that his Grace has certain doubts about the existence of God,	91 C	rep	(inf)	1
94 and does not wish to take the oath,	93 C	rep	(inf)	1
95 as a matter of conscience.	94 C	rep	(com)	1
96 You are Samuel Clegthorpe, Archbishop of Canterbury?	80 B	dir	M apoy (b)	2
97 Cl: For my sins.	96 A	rep	can4 M apoy (ctt)	1
			<u>I. Reto</u>	
98 Cr: What does he mean by that?	97 C	dir	tur5 M reto (b)	3
99 Ar: I think he was hoping for a Cabinet post,	97 C	rep	cal5 M apoy (ctt)	1
100 my lord.			(mar)	1
			<u>I. Reap.</u>	
101 ...Your Grace,			M cond (ll)	1
102 we are gathered together to dispute the goodness, badness or indifference of man.	12 O	rep	(ini)	1
103 As the senior cleric of the Church of England,	97 O	rep	(com)	3
104 you have no doubt thought deeply about this.	97 B	rep	cal5 (b)	1
105 Cl: Well,			M reto (mar)	3
106 until recently,		rep	(pr)	3
107 I have been mainly interested in the birds of the air and the beasts of the field,	104 A	rep	rel4 (ctt)	1
108 rooks, badgers, rabbits, and so on.	107 A	rep	(com)	1
109 Ar: Quite.	107 B	rep	M apoy (rec)	1

110 But I think you are aware that there is great uncertainty in the land.	107	B	rep	cal5 rel5	<u>L. Reto</u> M reto (b)	1
111 The ground shifts.	110	A	rep		(com)	1
112 The common people look to you for guidance.	110	B	rep		(com)	1
113 Cl: Yes.	112	A	rep		M apoy (ctt)	1
114 My chaplains had to use tear gas to disperse them.	112	A	rep		(inf)	3
115 In my opinion,					(pr)	3
116 the Government is going too fast.	110	A	rep		(inf)	1
117 (The CHAPLAINS turn to look at him.)		C	rep		(cin)	1
118 Ar: Surely that is a matter best left to the Government?	116	A	dir	EIA5	M reto (acs)	3
119 Cl: They were shouting 'Give us the blood of the lamb.	112	A	rep	tur5 can5	<u>L. Reap.</u> M reap (inf)	1
120 Give us the bread of the body of Christ'...	112	A	rep		(inf)	1
121 Ar: That's hardly a rational demand.	120	A	rep	tur3	M reto (ev)	1
122 Cl: They won't go away!...	112	C	rep	tur5	<u>L. Reap.</u> M reap (inf)	3
123 Surely belief in man could find room for man's beliefs...?	119	A	dir		(b)	3
124 (Behind him the USHERS stand up.)		C	rep		(cin)	1
125 Ar: Archbishop,				tur3	M reto (mar)	1
126 the cat has already jumped.	127	A	rep	rel4	(inf)	1
127 (The CHAPLAINS back-flip into the middle of the stage,		C	rep		(cpr)	1
128 flanking CLEG-		C	rep		(cpr)	1
129 THORPE now!		C	rep		(ces)	1
129 or cartwheels if back-flips are not possible.)		C	rep			
130 No further questions.	96-123	A	com		M foco (con)	1

				<u>I. Reap.</u>		
131	Cl: Well,			<u>tur5</u>	M reap (mar)	1
132	I'd just like to say,		rep		(maf)	3
133	I don't like to see my flock weeping in my garden at Lambeth...	114	A	exp	(inf)	1
134	Ar (sharply):		C	rep	M reto (pca)	1
135	My Lord Archbishop,			<u>tur3</u>	(mar)	2
136	when I was last in Lambeth I saw good strawberries in your garden,	133	A	rep	<u>rel5</u> <u>EIA5</u>	(inf) 3
137	I do beseech you send for some.	136	B	dir	(man)	1
138	(USHERS and CHAPLAINS take a step.)		C	rep	(cpr)	1
139	Cl: Yes, all right,	137	A	rep	M apoy (act)	1
140	but you must appreciate my position,	133	B	dir	<u>rel5</u>	<u>I. Reto</u> M reto (ini) 3
141	I mean now that I am Archbishop of Canterbury...	133	A	rep	<u>can1</u>	(inf) 3
142	Ar: Will no one rid me of this turbulent priest!	141	C	dir	<u>tur3</u> <u>EIA5</u> <u>rel5</u>	M reto (man) 2
143	(From each side of the stage, as though catapulted (from trampolines off stage)		C	rep	(cpr)	1
144	a YELLOW JUMPER leaps into the middle of the stage,		C	rep	(cpr)	1
145	both JUMPERS landing together in front of CLEGTORPE,		C	rep	(cpr)	1
146	with the first bar of the introduction to 'Sentimental Journey'.		C	rep	(cso)	1
147	The SEVEN JUMPERS (i.e. two chaplains, three ushers and the latter two) are now one unit,		C	rep	(cpr)	1
148	using the music to choreograph the threat to CLEGTORPE.		C	rep	(cpr)	1

DISCURSO DRAMATICO

249

149 GEORGE watches,	C	rep	(cin)	1	
150 moves hesitantly.	C	rep	(cpr)	1	
151 This is what happens now, and it ought not to take as long to happen as it does to describe it:	C	rep	(cot)	1	
152 The JUMPERS and the music together keep the beat:	C	rep	(cpr)	1	
153 The pattern of men changes	C	rep	(cpr)	1	
154 and in six separate movements CLEGG-THORPE is moved up-stage	C	rep	(cpr)	1	
155 until he is standing on CROUCH's desk as part of a pyramid of JUMPERS.)	C	rep	(cpr)	1	
156 Ge: Point of order,	151	A	rep	<u>L. Retr</u> M reto (ini)	1
157 Mr. Chairman.				(11)	1
158 Cl: Professor,				M apoy (11)	2
159 it's not right.	151	A	rep	turn5 (inf)	1
160 George,				(11)	2
161 help.	151	B	dir	(11)	2
162 Cr: Do you have any questions for this witness,	80	B	dir	<u>L. Retr</u> rel5 M reto (b)	2
163 Professor?				(mar)	2
164 Ge: Er...				M apoy (mar)	1
165 no,	162	A	rep	(ctt)	1
166 I don't think so.	162	A	rep	(com)	1
167 Cr: Thank you.	165	A	exp	M apoy (f)	1
168 (The music goes louder.)		C	rep	(cso)	1
169 Ge: Well,				<u>L. Retr</u> M reto (mar)	3
170 this seems to be a political quarrel...	151	D	rep	(ini)	1
171 Surely only a proper respect for absolute values...	170	A	rep	can1 (inf)	3
172 universal truths,	170	A	rep	(com)	3
173 philosophy...	170	A	rep	can1 (com)	3
174 (A gunshot.		C	rep	M reto (cso)	1
175 It stops the music,		C	rep	(cso)	1

DISCURSO DRAMATICO

250

176 and knocks CLEG- THORPE out of the pyramid,	C	rep	(cpr)	1
177 which disinte- grates.	C	rep	(cpr)	1
			TRANS. 47	
			<u>I. Aper.</u>	
178 When everything is still:)	C	rep	(ces)	1
179 An: Call Dotty Moore!	B	dir	M aper (man)	1
180 (Everything comes vividly to life:	C	rep	(ces)	1
181 loud music brings the JUMPERS to their feet.	C	rep	(cpr)	1
182 The screen turns to a brilliant starry sky.	C	rep	(ces)	1
183 The music is the introduction to 'Sen- timental Journey',	C	rep	(cso)	1
184 and DOTTY is to make her entrance on a spangled crescent moon...	C	rep	(cpr)	1
185 with the JUMPERS as Dancers)	C	rep	(pdi)	1
186 Is (sing):	C	rep	M apoy (11)	2
187 Calling Dotty	179 A	dir	(11)	2
Moore,	179 A	dir	(man)	2
187 calling Dotty	179 A	dir	<u>S. Sub.</u>	1
Moore,	179 B	dir	(pdi)	2
188 call Dotty Moore.	179 B	dir	(sar)	2
189 Do (sings):	C	rep	(sap)	2
190 Did I hear you	179 B	dir	(sap)	2
call,	179 B	dir	(sap)	2
191 will you tell me	179 B	dir	(sap)	2
why?	189 A	dir	(sap)	2
192 Am I dreaming,	189 A	dir	(sap)	1
193 is this really me?	179 B	dir	(sap)	1
194 Show me where to stand,	179 A	com	(sap)	1
195 and I'll tell you my Philosophy,	179 A	com	<u>S. Pri.</u>	1
196 Here is my con- sistent proposition,	195 A	rep	(pfp)	1
197 Two and two make roughly four.	196 A	rep	(pia)	1

198	Gentlemen, that is my proposition,	197	A	rep	(pfr)	1
199	Yours sincerely, Dorothy Moore.	197	A	exp	<u>S. Sub.</u> (sap)	1
200	As for man,	12		rep	<u>S. Pri.</u> (pfp)	3
201	I got my reservations,	200	A	rep	(pia)	1
202	Going by experience Some ain't bad and some are revelations,	201	A	rep	(pic)	1
203	Never met indifference.	201	A	rep	(piv)	1
204	Heaven,			rep	(pfp)	2
205	how can I believe in heaven?	204	A	rep	(pia)	2
206	just a lying rhyme for seven!	204	A	rep	<u>S. Sub.</u> (sgc)	1
207	Scored for violins on multi-track	206	A	rep	(sgq)	1
208	That takes me back To happy days when I knew how to make it I knew how to hold a tune Till the night they had to go and break it...	204	A	rep	(sgc)	1
210	Ge (shouts):		C	rep	TRANS. 48 <u>I. Aper.</u> M aper (pdi)	1
211	Stop!!		B	dir	tur5 (man)	2
212	(Everything freezes.)		C	rep	(ces)	1
213	A remarkable number of apparently intelligent people are baffled by the fact that a different group of apparently intelligent people profess to a knowledge of God	12	A	rep	<u>S. Pri.</u> (pfp)	3
214	when common sense tells them,	213	A	rep	man1 (piv)	3
215	the first group of apparently intelligent people,	213	A	rep	<u>S. Sub.</u> (sgq)	3

216 that knowledge is only a possibility in matters that can be demonstrated to be true or false,	215	A	rep	<u>S. Pri.</u> (piv)	1
217 such as that the Bristol train leaves from Paddington.	216	A	rep	<u>S. Sub.</u> (sgr)	1
218 And yet these same apparently intelligent people,	215	A	rep	<u>S. Pri.</u> (piv)	3
219 who in extreme cases will not even admit that the Bristol train left from Paddington yesterday,	218	A	rep	<u>S. Sub.</u> (sgr)	3
220 which might be a malicious report or a collective trick of memory,	219	A	rep	(sgq)	3
221 nor that it will leave from there tomorrow,	219	A	rep	(sgr)	3
222 for nothing is certain,	221	A	rep	(sgq)	3
223 and will only agree that it did so today if they were actually there when it left,	219	A	rep	(sgr)	1
224 and even then only on the understanding that all the observable phenomena associated with the train leaving Paddington could equally well be accounted for by Paddington leaving the train,	223	A	rep	(sgq)	3
225 these same people will, nevertheless,	215	A	rep	<u>S. Pri.</u> (piv)	3
226 and without any sense of inconsistency,	225	A	rep	<u>S. Sub.</u> (sgr)	3

227 claim to know that life is better than death,	215	A	rep		<u>S. Pri.</u> (piv)	1
228 that love is better than hate,	227	A	rep		(piv)	1
229 and that the light shining through the east window of their bloody gymnasium is more beautiful than a rotting corpse!	227	A	rep		(piv)	3
230 In evidence of which I ask you,	213-29	B	dec		(pfr)	3
231 gentlemen of the jury,	230	B			<u>S. Sub.</u> (sap)	2
232 to consider the testimony of such wit- nesses as Zeno Evil, St. Thomas Augustine, Jesus Moore and my late friend the late Herr Thumper	230	B	dir		<u>S. Pri.</u> (pfr)	1
233 who was as inno- cent as a rainbow...	232	A	rep		<u>S. Sub.</u> (sgc)	1
234 Ar: Do not des- pair...	232	B	dir	<u>tur3</u>	<u>L. Reto</u> M reto (man)	1
235 many are happy much of the time!	234	0	rep		<u>S. Pri.</u> (pfp)	1
236 more eat than starve,	234	0	rep	<u>can5</u>	(pia)	3
237 more are healthy than sick,	234	0	rep	<u>can5</u>	(pia)	1
238 more curable than dying!	234	0	rep	<u>can5</u>	(pia)	1
239 not so many dying as dead;	234	0	rep	<u>can5</u>	(pia)	3
240 and one of the thieves was saved.	234	0	rep	<u>can5</u>	(pia)	1
241 Hell's bells and all's well,	234	A	rep	<u>man4</u> <u>rel4</u>	(pia)	1
242 half the world is at peace with itself, and so is the other half;	234	A	rep		(pic)	1

DISCURSO DRAMATICO

254

243 vast areas are un- polluted;	234	0	rep	can5	(pia)	1
244 millions of children grow up with- out suffering deprivat- ion,	234	0	rep	can5	(pia)	1
245 and millions,	244	0	rep	can5	(pia)	3
246 while deprived,	244	0	rep	can5	(piv)	3
247 grow up without suffering cruelties,	244	0	rep	can5	(pia)	1
248 and millions,	244	0	rep	can5	(pia)	3
249 while deprived and cruelly treated.	244	0	rep	can5	(piv)	3
250 none the less grow up.	244	0	rep	can5	(pia)	1
251 No laughter is sad and many tears are joyful.	234	A	rep		(pia)	1
252 At the graveside the undertaker doffs his top hat and impregnates the prettiest mourner.	234	A	rep		(pfr)	1
253 Wham, bam, thank you Sam.		A	exp	rel4 man2	S. Sub. (sap)	1
254 (The light has reduced to a spot on DOTTY.)		C	rep		(cvi)	1
255 Do (sings without music):		C	rep		(pdi)	1
256 Goodbye		A	exp	rel4	M reto (f)	2
257 spoony Juney Moon.		B		tur4	(ll)	1
258 BLACKOUT		C	rep		(cvi)	1

CAPITULO 3. APLICACIONES.

Hasta el momento nos hemos limitado a trazar un modelo discursivo de análisis de la obra dramática, aplicable en particular a la obra "Jumpers", de Tom Stoppard, pero con esto nos hemos limitado a cubrir dos de los objetivos iniciales de este trabajo, es decir, en primer lugar hacer una revisión del estado de la cuestión dentro del campo del análisis del discurso hablado, y en segundo, partiendo de dicha revisión, la creación y aplicación del modelo al que hacíamos referencia. El tercer gran objetivo, que de alguna manera se deriva de los dos anteriores, y al que vamos a dedicar este capítulo, es precisamente la justificación de la motivación inicial del modelo en sí misma, es decir, a dónde nos lleva, junto con algunas de sus posibles aplicaciones dentro del campo de la didáctica y la estilística.

De ahí que en este capítulo final pasemos de una introducción que pretenda conectar las conclusiones anteriores sobre el modelo y los temas predominantes del resto del capítulo, para a continuación desarrollar sus aplicaciones propiamente estilísticas y por último las didácticas. Ha de entenderse que, habiendo partido de un corpus muy concreto, y aún considerando que no se puede excluir la ampliación y extrapolación del modelo a otros modos lingüísticos, tanto literarios como no literarios, nos centraremos en este capítulo en referencias al análisis que se ha presentado tanto en el apartado 2.4 como en el anexo 1. La única razón para tal autolimitación es que, si pretendemos enfatizar la dimensión didáctica, en un sentido amplio, del modelo, sería contraproducente hacer referencias constantes a un material al que ni siquiera se ha aplicado este modelo de forma exhaustiva, por lo que difícilmente las conclusiones podrían ser lo suficientemente ilustrativas o enriquecedoras. Insistimos no obstante en que no por ello renunciamos a la posible aplicación futura de un modelo de iguales o similares características técnicas a textos discursivos dialogados o monologados.

3.1. Introducción.

Para analizar las posibles aplicaciones del modelo que se ha desarrollado en los dos capítulos anteriores, en primer lugar creemos imprescindible hacer una serie de consideraciones generales sobre los procesos que sigue el lector que pretende aproximarse a un texto con ánimo crítico. En este sentido, recordemos que Short (1983) y posteriormente Short & Candlin (1986) afirman que se ha de producir una evolución por la cual se pasa de la descripción a la interpretación y finalmente a la evaluación del texto que se ha leído¹.

Esta afirmación resulta bastante simple en lo que tiene de razonamiento sobre una práctica que de hecho muchos de nosotros seguimos a la hora de analizar cualquier texto. Sin embargo, al mismo tiempo es sumamente compleja porque nos hace plantearnos una serie de cuestiones. En primer lugar, tendríamos que analizar de forma introspectiva si verdaderamente es cierto que seguimos dicho proceso en ese orden preciso, o si por el contrario hay algún punto en que lo invertimos, empezando por una evaluación intuitiva, que posteriormente nos permita plantear unos medios de análisis que justifiquen dicha evaluación. En segundo lugar, con harta frecuencia se produce un proceso en el que se pasa directamente a enjuiciar un texto evaluativamente, sin contar con los medios adecuados iniciales de descripción e interpretación. Tanto un método como otro nos resultan bastante inadecuados ya que si el primero toma como excusa la utilización de un modelo para corroborar unas intuiciones previas, el segundo resulta aún menos consistente, ya que ni siquiera se lleva a cabo la verificación sistemática de esas intuiciones, y precisamente éste es uno de los motivos por los que a lo largo de muchos años se ha considerado que la aproximación crítica a la literatura había de ser necesariamente subjetiva e, indirectamente, esto ha llevado a una visión del lenguaje literario como único y radicalmente distinto de los demás usos de una lengua. Esto no implica necesariamente que la evaluación de un texto sea la misma en lectores diferentes que apliquen las mismas técnicas de descripción e interpretación, ya que en último caso el proceso de recepción de un mensaje, por muy simple que sea, y como

¹De Toro (1988, pp. 58-62) señala unas etapas muy similares para la interpretación del texto espectacular. Como ya se ha afirmado con anterioridad (apartado 2.2.3), probablemente la posibilidad de hacer una introspección más detenida del texto literario puede favorecer una lectura crítica más detallada.

nos demuestra la vida diaria, puede variar de unos receptores a otros según una serie de condicionamientos tanto internos como externos².

Otro motivo por el que consideramos que esta afirmación es engañosamente simple es que se establece una separación demasiado estricta entre los tres modos de aproximación al texto, ya que, como el propio M.H. Short reconoce, es muy frecuente que haya claros nexos de unión entre, de una parte, la descripción e interpretación y, de otra, la evaluación de un texto (Short & Van Peer, 1988). Lo que esto significa no es que haya que establecer necesariamente unas divisiones claras y rigurosas entre los tres campos, sino que se condicionan entre sí de forma que hay una línea divisoria muy delgada que con frecuencia quizá ni se pueda ni se deba delimitar de forma estricta.

En conclusión, por lo tanto, vamos a abogar desde aquí por una aproximación al texto literario que nos lleve, de una forma poco taxativa, a la evaluación del mismo a través de su descripción e interpretación, procurando ser bastante sistemáticos en éstas dos últimas, ya que consideramos que en ellas están las bases de la primera y entendiendo que en todo caso el texto literario se justifica en tanto que discurso, por lo que los factores que afectan a la comunicación entre autor y lector son de muy diversa índole y por este motivo ni se pueden simplificar ni tampoco ignorar, o de lo contrario estaríamos corriendo el riesgo de desvirtuar por completo el proceso de creación literaria.

Probablemente, en el fondo del problema que nos estamos planteando, sobre los métodos precisos de estudiar la literatura en sus textos, subyace, más que el interés o desinterés por la aplicación de unos medios técnicos, toda una forma de entender la literatura. En este sentido han sido muchos los autores que han realizado una taxonomía de aproximaciones a los estudios literarios, desde la simple afirmación de Carter & Burton (1982) de que una aproximación lingüística a la literatura es solamente una de las varias formas en las que se pueden analizar y estudiar las obras literarias, hasta tipologizaciones mucho más complejas que pretenden delimitar esas 'varias formas' de las que nos hablan estos autores. Por ejemplo, esta misma división, aunque algo más sistemática, es la que efectúa G. D. Pickett, distinguiendo entre lo que él llama "macroestudio" o "socioliteratura" y "microestudio" o "linguoliteratura",

²Véanse, por ejemplo, al respecto, Short & Van Peer (1988), especialmente las páginas 37-40, para el análisis de un texto en verso y Alderson & Short (1988), en particular las páginas 91 y 109-110, para un texto en prosa.

"the former analysing the artefact into its components, the latter viewing the whole artefact in its superordinate relations." (Pickett, 1986)

A esta división entre literatura como disciplina y literatura como conjunto de textos analizables, Zaro Vera (1991) añade una tercera, que también ha sido explotada aunque quizá con menor asiduidad, la de la literatura como fuente de materiales para el aprendizaje del inglés. Según este último autor, a los diferentes modos de aproximación corresponden asimismo distintos objetivos a cubrir. En el caso de la primera, la literatura como disciplina, se trata fundamentalmente de desarrollar la competencia literaria del lector, y por este motivo se ha de proporcionar a éste información de tipo referencial y contextual, junto con un conocimiento general sobre la historia de la literatura en cuestión. Entre los objetivos de la segunda, la aproximación más puramente estilística, se ha de contar ante todo el de proporcionar al lector una serie de medios técnicos para poder aproximarse a los textos con espíritu crítico que valide una serie de intuiciones iniciales. Por último, la tercera, la utilización de la literatura como una forma de desarrollar la adquisición del lenguaje, presenta unas ventajas sobre las que volveremos más adelante, pero que en definitiva podríamos resumir en la gran riqueza de los textos literarios desde muy diversos puntos de vista.

La tercera tipologización que vamos a mencionar, la de W. Littlewood (1986), se basa en lo que él llama los niveles de aproximación al hecho literario. Señala un primer nivel en el que los textos literarios se constituyen de la misma forma que cualquier otro tipo de texto. En un segundo nivel analítico podemos hablar de variedades estilísticas, no en un sentido tradicionalmente entendido como 'literario', sobre cuyos inconvenientes ya hablamos en el apartado 2.1.2, sino con una dimensión mimética que confiere a las variedades literarias la capacidad de adaptar para su uso todo tipo de estilos, en función del grado de efectividad que se pretenda conseguir. El tercer nivel correspondería al de los contenidos que reflejan un determinado lenguaje utilizado en un texto literario. En el nivel siguiente se contemplaría el texto literario con un valor simbólico, como la plasmación de la visión del autor de los hechos narrados en el tercer nivel. Por último, tendríamos el estudio contextualizado de la obra literaria, por medio del cual la relacionamos con un tiempo y espacio determinados. Mientras que ésta última correspondería aproximadamente a lo que se ha denominado "socioliteratura" o "macroestudio", y por lo tanto la dimensión lingüística no estaría presente de forma tan obvia, cada una de las cuatro primeras perspectivas se podría definir en términos lingüísticos:

"language as a system of structures, language in a specific stylistic variety, language as the expression of superficial subject matter,

and language as the symbolization of the author's vision." (Littlewood, 1986)

Como podemos apreciar, hay una serie de puntos en común entre las tres taxonomías de las que hemos hablado, que resume Pickett muy adecuadamente en su diferenciación entre microestudio y macroestudio, y a la que podríamos añadir, como hacen Zaro Vera y Littlewood, el empleo de textos literarios de forma similar a como se estudian textos de distintos orígenes para el aprendizaje del inglés³. Por supuesto, y ésta es una postura que queremos enfatizar y defender desde aquí, no se deben entender estas tres aproximaciones como mutuamente excluyentes, ya que todo lo que ayude a entender mejor el discurso literario entre un escritor y un lector determinados ha de considerarse como enriquecedor. De ahí que no se rechace aquí ninguna de las tres perspectivas, aún reconociendo que en el presente trabajo se pretenden cubrir las implicaciones didácticas y estilísticas, más que la propiamente contextual, que en cierto modo ya se ha justificado por sí sola prácticamente durante toda la historia del estudio de la literatura, al haber sido la corriente dominante.

No es éste el caso, sin embargo, del microestudio, o aproximaciones lingüístico/estilísticas, que se pueden considerar como relativamente recientes. Esta es la dimensión que se le quiere dar aquí a las conclusiones que se van a desarrollar en el resto del capítulo, que debería justificar por sí solo la inclusión de los métodos estilísticos en cualquier programa coherente de estudio de la literatura inglesa a un nivel avanzado. No obstante, y simplemente para corroborar la importancia contrastada de esta aproximación, vamos a citar brevemente las ventajas que, en opinión de R. Carter, tienen las actividades lingüísticas y preliterarias para un estudiante de literatura en una segunda lengua o en una lengua extranjera. Según este autor, entre sus posibles utilidades figuran las siguientes:

- "a aid recognition of and sensitivity to the nature of language organization in related discourse types in the target language;
- b lay a basis for interpretation of texts by analysing closely key structural features of the language of that text;
- c explain the literary character of particular texts (...);
- d point to features of literariness in texts by simultaneous application of relevant models to non-literary texts and to texts conventionally considered literary;

³Una taxonomía de características muy similares se presenta en el primer capítulo de Carter & Long (1991).

e promote learner-centred language activities which are useful in their own right." (Carter, 1986)

Como vemos, estas razones resultan convincentes por sí solas, sin necesidad de una mayor especificación. No obstante, vamos a tratar de analizar cada una de ellas sucintamente para ver cómo se relacionan con todo lo expuesto hasta ahora.

En primer lugar, el acercamiento a otros modos discursivos relacionados ayuda no sólo al mejor reconocimiento de esos modos, sino también a que los alumnos se familiaricen con las posibles diferencias entre ciertos usos literarios y otros no literarios. Por ejemplo, en el caso de la obra que se ha estudiado, podríamos haber utilizado y analizado previamente una presentación tomada de un corpus no literario, para a continuación, dentro del estudio de la obra, compararla con los actos discursivos 205-230 del segundo acto. Esta actividad, organizada en los mismos términos analíticos, podría resultar muy ilustrativa en cuanto a las diferencias y semejanzas organizativas entre uno y otro uso.

En cuanto a la utilización sistemática de los rasgos estructurales del lenguaje de un texto, pensamos que ha quedado suficientemente demostrada en el propio análisis de la obra, pero a modo de ejemplo, podemos decir que la ambigüedad discursiva en el teatro de Stoppard, de la que con tanta frecuencia se ha hablado, queda claramente de manifiesto en la imprecisión referencial reflejada, por ejemplo, en los actos discursivos 70-129 del segundo acto, y analizada en las columnas 2 y 5.

En tercer lugar, la explicación del carácter literario de la obra en cuestión podría quedar reflejada por ejemplo en las características propias de los tres modos de discurso recogidos en la columna 6, en particular las didascalias, por lo que tienen de distintivas de un modo de discurso dramático. Incluso en un análisis inicial comparativo de las columnas se apreciaría obviamente que las características expresivas de los tres modos discursivos son diferentes.

Por su parte, la comparación de textos literarios y no literarios resulta de por sí muy enriquecedora en lo que tiene de contraste entre dos modos de discurso que se pueden diferenciar sobre esta base. Volviendo a un ejemplo anterior, podríamos establecer algunos de los rasgos literarios de la obra, por ejemplo, a través de la

aplicación de nuestro modelo a una presentación real entre personas y la ficticia extraída de la obra⁴.

Por último, como se ha venido demostrando en multitud de publicaciones y proyectos docentes recientes, la importancia de la autonomía en el aprendizaje cada vez resulta más patente. Una forma de avanzar hacia dicha autonomía, en relación con el tema que ahora nos ocupa, sería utilizar toda una gama de actividades que se centraran en el receptor de la enseñanza. En este caso en particular, se podría promover, una vez el modelo les resultara familiar, el proceso inverso, es decir, en vez de partir de un texto al que aplicar este modelo, pedir que los propios alumnos fueran capaces de crear por sí mismos un texto dramático, breve necesariamente, quizá de la longitud de una transacción, de unas características determinadas que podrían marcarse simplemente dándoles la estructura de las columnas más sistemáticas, por ejemplo, la 3, 4, 6 y 7, para a continuación cubrir la 2 y la 5 analíticamente.

Por supuesto, todas las actividades de las que hemos hablado en realidad representan un esbozo muy general de algunos de los puntos que pretendemos desarrollar en los apartados 3.2 y 3.3, pero se ha pretendido realizar tal aproximación tentativa para corroborar las conclusiones ofrecidas por Ronald Carter de un modo más concreto que el que representa la simple mención de unos puntos teóricos generales.

Por encima de la cuestión de las distintas aproximaciones al estudio de la literatura, pero al mismo tiempo bastante relacionado con ella, se encuentra el tema de las razones que habría en primer lugar para realizar dicho estudio. Esta pregunta externamente puede resultar un tanto gratuita en lo que tiene de plantearse algo que se da por sentado, es decir, que en unos estudios de Filología Inglesa hay necesariamente que incluir, a un nivel similar al de los de Lengua Inglesa, otros que versen en el ámbito de las distintas literaturas escritas en dicha lengua. Sin embargo, consideramos que, de alguna manera, un trabajo como el que aquí estamos tratando de plantear resultaría incompleto si no incluyéramos, junto con los demás temas hasta ahora

⁴Una de las grandes ventajas de la utilización de los modelos lingüísticos dentro de este campo funciona precisamente en la dirección opuesta, pero no necesariamente contraria, de la señalada aquí, es decir, partiendo de la base de una situación en la que se estudia una literatura escrita en un idioma extranjero, que ésta se emplee precisamente para que los alumnos conozcan mejor las estructuras de uso de dicho idioma en general, teniendo en cuenta, por ejemplo, tal y como se explicó en el apartado 2.1.2, que las diferencias principales en términos de uso entre un discurso hablado libre y el teatro contemporáneo son las que se originan en la falta relativa de espontaneidad de éste y en el hecho de que el canal original de transmisión es diferente, pero en principio no en su propia estructura textual.

reflejados, aunque sea brevemente, un análisis de las razones para estudiar precisamente textos literarios en un idioma extranjero, además de un pequeño apunte de la secuenciación que dicho estudio puede seguir.

Han sido muchos los autores que se han planteado esta cuestión. Desde un punto de vista sistemático merece la pena citar a J. Greenwood (1989), que aplica una serie de reflexiones personales a la utilización de libros de lectura obligatorios en la enseñanza del inglés en Grecia. Entre las razones que cita para emplear dichos libros en el aula, podemos citar las siguientes, que son al mismo tiempo aplicables a la utilización genérica de textos literarios:

- 1- Continuación posterior de unos hábitos de lectura implantados a través de este estudio.
- 2- Mejora de los hábitos de concentración en una tarea.
- 3- Proximidad a un proceso natural de adquisición del lenguaje.
- 4- Exposición rica y diversa al lenguaje.
- 5- Obtención de un equilibrio entre las destrezas receptoras y productivas, teniendo en cuenta la amplia posibilidad de explotación del material en cuestión.
- 6- Presentación del texto como el cauce de un reto para el receptor.
- 7- Desarrollo de las destrezas perceptivas e interpretativas.
- 8- El propio placer de la lectura.
- 9- Apoyo a los procesos reflexivos en el estudio.
- 10- Aproximación al mundo del hablante nativo.
- 11- Práctica extensiva del vocabulario, la sintaxis y las estructuras⁵ de un idioma.
- 12- En un sentido muy general, transferencia de una serie de conocimientos que ni el profesor ni el libro de texto pueden proporcionar.
- 13- Exposición extensiva, durante un largo período de tiempo, al idioma.
- 14- Ubicación de los modelos lingüísticos en un contexto significativo.
- 15- Comunicación genuina de posibles ideas contrapuestas sobre el texto.
- 16- Aproximación a un significado intensificado, incluido el no explícito.

J. Greenwood había planteado estas razones en la forma de una lista al parecer un tanto aleatoria de las ventajas que la exposición a los textos literarios puede reportar a los estudiantes de una lengua extranjera, pero personalmente hemos considerado que se podría utilizar para establecer una diferenciación por etapas del aprendizaje de dicho

⁵Personalmente añadiríamos que también las propias estructuras discursivas, frecuentemente ignoradas y tan difíciles de sistematizar.

idioma. Por ejemplo, resulta evidente que el argumento señalado en cuarto lugar es de tipo universal, ya que la riqueza y diversidad de exposición funciona a cualquier nivel, mientras que el señalado en primer lugar probablemente sea más apropiado para alumnos más jóvenes, que necesitan formarse los hábitos de lectura de los que hace mención. No quiere esto decir que todas estas ventajas no se puedan explotar de modo significativo en mayor o menor medida en todos los niveles de la enseñanza, pero en cualquier caso quizá deberíamos tratar de distinguir, para una explotación ulterior en este mismo trabajo, entre las que son propiamente generales y las que parecen encajarse más específicamente dentro de una etapa determinada del aprendizaje.

Por lo tanto, hemos procurado, partiendo de esta lista, realizar una ordenación más lógica en el sentido de distinguir en primer lugar entre razones generales, aplicables a todos los niveles del aprendizaje en que se considere conveniente utilizar textos literarios, y razones mucho más específicas, que son principalmente aplicables en determinadas etapas de dicho aprendizaje. Por esta razón hemos distinguido entre 1 y 2, que se relacionan fundamentalmente con aspectos de los primeros años, las que figuran en el grupo 3-14, de tipo general, y, por último, 15 y 16, que, en razón de su mayor complejidad, se ha considerado que deben ser más propias de etapas ya avanzadas, aunque se hayan ido introduciendo paulatinamente con anterioridad. Por supuesto, todo irá en función del nivel en el que se inicie la exposición a los textos literarios, tema que tendremos oportunidad de tratar con posterioridad. No obstante, y de una forma bastante aproximativa, partiremos aquí de considerar que, como mínimo, y teniendo en cuenta los actuales condicionantes del sistema educativo español, dichos textos difícilmente se podrán introducir de forma extensiva antes del cuarto año de la enseñanza secundaria tal y como está concebida en los planes de estudio vigentes.

En este sentido, consideramos que la aplicación de los dos primeros puntos dentro de los necesarios en los primeros años del uso de textos literarios estaría plenamente justificada, ya que se entiende que para su utilización en años posteriores estos dos objetivos ya deberían haberse conseguido o al menos encauzado satisfactoriamente, al referirse básicamente a hábitos de estudio que para los niveles universitarios ya deberían haberse desarrollado plenamente.

Las razones que hemos denominado generales se consideran como tales con arreglo a su grado de aplicabilidad, mucho mayor que las anteriores. A continuación vamos a tratar de analizar, aunque sea de forma muy general, cada uno de estos motivos y en qué sentido consideramos que son aplicables prácticamente a cualquier nivel dentro del estudio de los textos literarios ingleses.

-Adquisición del lenguaje: Consideramos que por proceso natural de adquisición del lenguaje debe considerarse aquél que sigue unas pautas similares a las que se desarrollan en un entorno nativo. En este sentido, es lógico pensar que también en dicho entorno, los textos literarios ocupan un lugar posterior en la evolución educativa del receptor, ya que los materiales de lectura iniciales corresponden a los no literarios.

-Riqueza y diversidad: Como ya se señaló en el apartado 2.1.2, la propia estructura del lenguaje literario viene marcada por la capacidad de extrapolación del texto hacia un discurso en el que se priman ante todo la efectividad y, en algunas ocasiones, la capacidad mimética. El resultado de este proceso es, en cierto sentido, lo que podríamos denominar una 'variedad de variedades', es decir, no un modo de discurso uniforme, sino uno que está compuesto de muchos otros⁶. La capacidad de elección y la posterior explotación de los textos ha de ser, por lo tanto, diversa y enriquecedora.

-Equilibrio de destrezas receptivas y productivas: Este dato se ha de interpretar, originariamente, dentro de un contexto particular, el reflejado en Greenwood (1989). No obstante, es perfectamente extrapolable a otras situaciones educativas. En este sentido, aquí se considera que el equilibrio dependerá de la explotación que de los textos literarios haga el profesor con posterioridad, ya que a priori se considera que la utilidad primordial de los materiales de lectura está relacionada con las destrezas receptivas ante todo. Por este motivo, en los apartados 3.2 y 3.3 tendremos ocasión de presentar una serie de actividades que conjuguen estas destrezas con las productivas.

-El texto literario como reto: Por supuesto, cualquier tipo de material de lectura representa un reto para el receptor extranjero a cualquier nivel, pero si a esto añadimos que en el caso de los textos literarios se trata de un material dirigido a hablantes nativos, y que además se suelen plantear procesos significativos no explícitos, a los que nos referíamos en el punto 16, consideramos que el reto es mucho mayor y por tanto más motivador⁷.

⁶Brumfit & Carter denominan, en esta línea, la literatura como "the only 'context' where different varieties of language can be mixed and still admitted." (Brumfit & Carter, 1986)

⁷Por supuesto, este factor de reto tiene sus limitaciones, ya que en todo caso, al menos en las etapas iniciales, los materiales de lectura utilizados habrán de seleccionarse muy cuidadosamente. De lo contrario, el efecto podría ser totalmente contraproducente, conduciendo más a la frustración que a la motivación y al interés. A modo de ejemplo, piénsese tan sólo en la posibilidad de pedir a un alumno de cuarto año de enseñanza secundaria que leyera "Finnegans Wake".

-Desarrollo de destrezas perceptivas e interpretativas: La propia riqueza y variedad del material literario a la que se aludía en el punto 4 lleva emparejado un proceso progresivo de percepción e interpretación de significados en un sentido amplio, ya que la falta de explicitación del texto con frecuencia nos obliga a inferir gran parte del significado implícito. Este proceso se puede reforzar, a niveles muy diferentes, dotando al receptor de una serie de instrumentos analíticos del tipo de los reflejados en nuestro modelo de análisis, como tendremos ocasión de comprobar en apartados posteriores.

-El placer de leer: Creemos que este punto se justifica por sí mismo, y de ahí que no tratemos de plantear aquí ningún tipo de argumentación del mismo.

-Apoyo a los procesos reflexivos: Consideramos que la adecuada explotación analítica de un texto literario a cualquier nivel debe dar como resultado un incremento de la capacidad reflexiva del receptor, ya que éste ha de seguir un proceso de introspección que le lleve a un mejor entendimiento del texto en particular y del hecho de la creación literaria en general.

-Aproximación al mundo del hablante nativo: En todos los sentidos, la utilización de textos literarios en clase ha de potenciar el mejor conocimiento por parte del receptor del contexto del emisor. En este caso, las referencias culturales, sociales e históricas incluidas en cualquier obra literaria se pueden explotar no solamente en su sentido primigenio sino en mayor profundidad como fuente de desarrollo de actividades que permitan al alumno adquirir un conocimiento paralelo de la cultura, la sociedad y la historia del país en que se originó el texto.

-Práctica lingüística extensiva: Una de las mayores ventajas que presenta la utilización de textos literarios es precisamente de tipo cuantitativo, es decir, nos cabe la posibilidad de, por medio de la asignación de unas lecturas obligatorias, reforzar el proceso de 'input' imprescindible a la hora del proceso de aprendizaje en cualquier idioma. En este sentido cabría afirmar que probablemente la única fuente paralela de similares características sería la de los manuales de lectura simplificada, cuyo uso no se discute ni se rechaza aquí, ya que consideramos que, bien utilizados, son perfectamente aplicables a partir del segundo año de aprendizaje de un idioma extranjero⁸. No obstante, consideramos que éstos deben emplearse como introducción

⁸Para un estudio más detallado de la aportación de los manuales de lectura simplificada al estudio de la literatura en un segundo idioma o idioma extranjero, véase Carter & Long (1991, pp. 146-153).

al estudio posterior de textos literarios 'auténticos', ya que la utilidad de aquéllos en etapas posteriores, por todas las razones que se están aportando aquí, resulta un tanto limitada, al resultar los textos literarios, bien elegidos, mucho más ricos lingüísticamente, aunque no por ello necesariamente más complejos⁹, que otros no literarios¹⁰.

-Transferencia de conocimientos generales: Los conocimientos generales de los que aquí se habla son de muy diversos tipos, ya que incluyen desde factores socio-culturales como los mencionados en el punto 10 hasta otros conocimientos mucho más complejos y menos concretos de tipo creativo y relacionados con el desarrollo de la personalidad. En este sentido se puede afirmar que los textos literarios no sólo pueden aportar el conocimiento de 'un' mundo, el anglosajón en este caso, sino de 'el' mundo, sin epítetos.

-Exposición prolongada al idioma: Si en el punto 11 hablamos de la práctica lingüística en términos cuantitativos, de forma muy similar podemos referirnos aquí al tiempo que el receptor ha de dedicar a las lecturas extensivas. Tanto un factor como el otro nos dan la clave del alto grado de 'input' resultante de la utilización de textos literarios durante varios años.

-Ubicación de los modelos lingüísticos: Este es un punto que con harta frecuencia se ha obviado en la producción de materiales didácticos de un idioma extranjero, es decir, se ha entendido que cualquier uso del lenguaje era transferible en cualquier situación, aún cuando existiera un claro distanciamiento, ya que todo quedaba justificado en aras de la conveniencia de la enseñanza de unas estructuras y un vocabulario que se entendían como imprescindibles. Esto ha dado como resultado que incluso se haya llegado a situaciones jocosas en las que las famosas frases repetidas hasta la saciedad en tantos métodos de enseñanza de una lengua extranjera se han situado en un contexto 'real' con resultados auténticamente hilarantes. Evidentemente, éste no es el caso de los usos lingüísticos reproducidos en un contexto literario, si

⁹Cabe recordar a este respecto la comparación que S. Adamson establece entre los usos del lenguaje literario y el hablado, afirmando que

"in certain crucial areas literature provides a simplification of features or systems which appear in the spoken language with a complexity that makes them virtually unteachable." (Adamson, 1988)

¹⁰Carter & Long (1991) sugieren a este respecto que la literatura no se puede aprender a partir de los textos de lectura simplificada, ya que no se han orientado desde el principio con este propósito, y por lo tanto no se deben considerar textos literarios.

exceptuamos algunos casos que en última instancia son perfectamente revisables y analizables en términos de la teoría de la implicatura de Grice, expuesta en el apartado 1.2.3, como pueda ser el caso del teatro del absurdo. Por este motivo, se puede hablar de una correlación estricta entre el lenguaje empleado y el contexto en que éste se desarrolla, que en definitiva es lo que da como resultado unos procesos discursivos adecuados y extrapolables, que pueden explotarse en primera instancia desde un punto de vista receptivo y con posterioridad productivamente.

Con este último punto damos por acabado el análisis de las ventajas generales de la utilización de textos literarios para el aprendizaje de un idioma extranjero. Sin embargo, aún no hemos tratado las dos últimas razones argüidas, por considerar que son específicas de las etapas no iniciales de dicho aprendizaje. Así, por ejemplo, consideramos, basándonos en nuestra propia experiencia, que las destrezas productivas siempre van por detrás de las receptivas, y esto nos lleva a considerar que la capacitación lingüística del alumno no le permite argumentar ideas analíticas minuciosas de forma paralela a la lectura de una obra literaria, por lo que probablemente hayan de reservarse las actividades productivas en los primeros niveles de tales lecturas a asuntos mucho más concretos y palpables, de tipo más contentidista y por lo tanto no estrictamente opinables. Por supuesto, esta afirmación no afecta a usos posteriores más complejos, que habría que ir introduciendo de forma paulatina una vez que el alumno se haya familiarizado con los procesos de comprensión de la lectura extensiva en un idioma extranjero, y que de forma un tanto indicativa podríamos hacerlos coincidir con el tercer año de utilización de estos materiales.

De la misma manera, en relación con el punto 16, se puede decir que el estudio del significado en un sentido amplio del término está más relacionado con un proceso de maduración y acercamiento crítico a una obra. En este sentido, recordando el proceso de la estilística del que nos habla M. H. Short (1983), podemos decir que este punto no se relacionaría con la descripción estricta de un texto, sino con su interpretación y evaluación, y de ahí que haya que postergar esta forma de explotación de los textos literarios a una etapa más tardía en el proceso de aprendizaje¹¹.

¹¹En este sentido, conviene recordar la diferenciación que establece A. Rodger (1983) entre "communication awareness" y "language consciousness", entendiéndolo por la primera el conjunto de convenciones especiales que operan al nivel de la comunicación literaria, generalmente implícitas, y por la segunda la utilización deliberada del código lingüístico para transferir un significado específico y personal por parte de un autor. Según Rodger, en primer lugar hay que conseguir que el alumno sea plenamente consciente del funcionamiento de estos dos principios, para con posterioridad poder aplicarlos a la enseñanza de la literatura. Por este motivo se considera que ésta es más bien labor

Todo lo expuesto hasta aquí nos ha dado ya una serie de nociones muy generales sobre el tema que se va tratar ahora, el de una posible secuenciación de las diversas formas de aproximación a los textos literarios¹². Recordamos en primer lugar que en las taxonomías analizadas en este mismo apartado se distinguió entre tres formas básicamente: la aproximación que se ha relacionado con la utilización de textos literarios como fuente de material auténtico, la aproximación convencional de estudio de la literatura en un contexto social e histórico, y la aproximación estilística. La propuesta de Zaro Vera (1991) es seguir la primera de estas aproximaciones en los primeros años de los estudios de la carrera de Filología Inglesa¹³, reservando la segunda y la tercera para utilizarlas a partir del tercer año de dichos estudios.

Esta propuesta nos parece bastante coherente y demuestra un buen conocimiento pragmático de la situación actual de la enseñanza universitaria en España en el momento presente. Por lo que respecta a sus conclusiones sobre la implementación de textos literarios para la adquisición del lenguaje, hay que recordar que esta forma de uso no implica necesariamente una limitación cíclica, es decir, que se puede iniciar en los primeros años con actividades del tipo de las aparecidas en Carter & Long (1987), que son casi exclusivamente didácticas, pero que en cualquier caso también en etapas posteriores la lectura minuciosa de los textos literarios, junto con las discusiones, redacciones e incluso los propios exámenes, todo ello a desarrollar en lengua inglesa, seguirá cumpliendo la función de uso de la lengua inglesa. Por lo tanto, se pasará de una situación en la que obviamente el principal objetivo era de uso del inglés a otra en la que este mismo objetivo sigue estando presente, pero no de forma tan explícita.

En cuanto a las otras dos aproximaciones descritas, se ha plantado una división bastante tajante entre una y otra, lo cual responde bastante bien a la concepción actual de los estudios de literatura. Sin embargo, no podemos aquí dejar escapar la oportunidad de abogar por una mayor interconexión entre ambas, más específicamente,

propia de años no iniciales dentro del uso de textos literarios en el aprendizaje de un idioma, ya que se requiere un proceso mucho más complejo y prolongado.

¹²La aproximación a este tema va a plantearse en el ámbito de los actuales estudios de inglés en España. Esto no quiere decir, por supuesto, que algunas de las conclusiones aquí reflejadas no sean extrapolables a otros países, sino que simplemente vamos a tratar la situación que mejor conocemos y en la que nos hemos desenvuelto en nuestro quehacer profesional en los últimos años.

¹³El artículo citado está dedicado a la enseñanza a nivel universitario. De ahí que no se aprecie contradicción alguna entre esta propuesta y nuestra referencia anterior a la posibilidad de utilizar estos materiales a partir del tercer o cuarto año de la enseñanza secundaria.

queremos señalar que un mejor conocimiento de los cauces lingüísticos de un texto nos puede ayudar al mismo tiempo a entender mejor las relaciones entre éste y la sociedad de su tiempo, que al fin y al cabo no es un ente abstracto sino que la forman un número de individuos a los que en definitiva van dirigidas las obras literarias. En este sentido debe resultar mucho más ilustrativo y enriquecedor, por ejemplo, un seminario en el que se apliquen una serie de técnicas analíticas estilísticas a un texto de Tom Stoppard, que la simple recepción por parte de los alumnos de una serie de conferencias sobre las conclusiones que otros estudiosos han redactado en torno a su estilo. No pretendemos decir con esto que se deba abandonar la enseñanza 'tradicional' de la literatura, relacionada con aspectos socioculturales, sino más bien que a partir de un nivel similar al de un tercer curso de Filología Inglesa se podrían enseñar sistemáticamente las técnicas de análisis estilístico, aplicándolas a textos específicos, para con posterioridad, o incluso simultáneamente, aprovecharse de las ventajas evidentes que esto reportaría en su aplicación, en clases prácticas, a lo que hemos denominado el 'macroestudio' de la literatura en lengua inglesa.

Por lo tanto, para concluir el tema de la secuenciación de los estudios de literatura inglesa a un nivel universitario, apuntaremos nuestras conclusiones principales, que son las siguientes: primera, que la explotación lingüística de los textos literarios puede iniciarse en los primeros cursos o incluso antes, pero que no debería concluir necesariamente ni siquiera con la obtención del título de Licenciado. Segunda, que ya en un nivel intermedio de los estudios universitarios se debería proveer a los alumnos de unos medios técnicos de análisis extrapolables incluso a otros usos. Tercera, que el macroestudio no ha de entenderse como un compartimento estanco en el que no cabe otra cosa que la propia transmisión de conocimientos sobre una época, un autor o una obra determinados, sino que debería de tener una finalidad más interactiva que también pudiera incorporar las técnicas aprendidas y desarrolladas en el microestudio.

3.2. Rasgos estilísticos del texto analizado.

Antes de pasar a examinar las distintas aplicaciones didácticas del modelo vamos a tratar de extraer una serie de conclusiones generales sobre los rasgos estilísticos discursivos del texto analizado. Para ello vamos a analizar cada una de las columnas no de texto, es decir, no se va a hacer mención alguna de la primera, puesto que consideramos que ésta realiza exclusivamente su función de exponer literalmente el texto original de la obra para a continuación poder proceder a su análisis, que es el que se ha desarrollado en las seis columnas restantes. En nuestra aproximación, aunque hagamos referencias de tipo global a rasgos generales recurrentes en un sentido proporcional, tanto por presencia como por ausencia, no vamos a tratar de hacer en ningún momento una simple interpretación matemática de los porcentajes en que aparecen cada una de las categorías, aún reconociendo que resultaría relativamente factible, ya que pensamos que tal planteamiento puramente matemático tiene como mayor inconveniente el hecho de que se pretende comparar los resultados con los de una norma teórica que hasta el momento nadie ha llegado a concretar ni, dada la cantidad de variantes posibles en el uso de la lengua, tampoco resultaría probablemente del todo fiable si existiera.

En nuestro estudio del corpus ya analizado vamos a tratar de establecer una serie de conclusiones con respecto a la naturaleza de los propios parámetros que aparecen reflejados en cada una de las columnas. Asimismo se intentará reflejar el nivel de corrección relativa de cada uno de los actos discursivos de que está compuesto el texto, a un nivel comparativo entre las columnas. Por lo tanto, se pretende cubrir un doble objetivo en este apartado, el de hallar los rasgos fundamentales de la obra que se pueden comparar con cualquier otro modo discursivo, no necesariamente dramático, ni tan siquiera literario, y el de analizar los casos de 'incorrección' que aparecen en la obra, normativamente hablando, y de ver si dichos casos verdaderamente se pueden seguir considerando como incorrectos, si cumplen otra función de índole superior en la obra, o, por último, si demuestran un excesivo celo restrictivo en alguna de las teorías de análisis del discurso hablado estudiadas en el primer capítulo.

3.2.1. Referencia discursiva (segunda columna).

La consecuencia más clara que se puede extraer del análisis de la obra desde el punto de vista referencial está relacionada con un rasgo que siempre se ha señalado en el teatro de Tom Stoppard (Cave, 1987, pp. 77-78, Hunter, 1982, pp. 116-117) y que ha llegado a que en ocasiones se le haya asociado con el teatro del absurdo. Estamos hablando en particular de los diálogos ambiguos que se establecen entre los personajes en la obra, y que se originan precisamente en la oscuridad referencial de uno de ellos, que lleva al otro a una interpretación totalmente errónea de la situación discursiva. Así, tenemos que, frente a la claridad referencial predominante en casi toda la obra, en la que básicamente los hablantes toman como punto de partida el mismo tema, reflejado en actos discursivos recientes en la obra, hay, dentro del corpus, seis ocasiones, todas ellas dentro del Acto Segundo, en las que los distintos personajes establecen referencias diferentes pero que aparentemente tienen el mismo punto referencial. En particular, estamos hablando de las secuencias siguientes:

- Actos discursivos 33-49 (GEORGE + BONES).
- Actos discursivos 93-129 (GEORGE + BONES).
- Actos discursivos 554-561 (GEORGE + ARCHIE).
- Actos discursivos 682-688 (GEORGE + SECRETARY).
- Actos discursivos 800-813 (GEORGE + ARCHIE + DOROTHY).
- Actos discursivos 929-1001 (GEORGE + CROUCH).

Como podemos observar, hay un personaje común a todos estos casos de ambigüedad referencial, George. No se puede pensar que esta coincidencia sea no intencionada, ya que precisamente una de las columnas vertebrales de la obra es ésta, la tendencia de este personaje a, mientras se plantea una serie de cuestiones filosóficas de alto nivel en el mundo externo, no saber no ya lo que ocurre en su propia casa (es decir, el asesinato de McFee), sino ni siquiera de qué se está hablando¹⁴. El efecto principal que consigue Stoppard por medio de esta técnica de caracterización es algo que ya se ha dicho con bastante frecuencia, o sea, que se encuadre a George dentro del grupo de personajes que son perdedores natos en un mundo pragmático en el que los valores morales evolucionan a gran velocidad, y además que se le haya considerado el

¹⁴Sobre esta tendencia han escrito Bratt (1976, pp. 171, 190-191), Roberts (1978, p. 87), Greiner (1980, pp. 107-109), Dean (1981, pp. 63-64), Hunter (1982, pp. 78, 88), así como el propio Stoppard y algunos de los actores que han intervenido en producciones teatrales de la obra, en particular Michael Hordern y Diana Rigg (declaraciones recogidas en Page, 1986, pp. 35-39).

típico y tópico profesor universitario excéntrico y despistado¹⁵ que vive de abstracciones y cuyo mundo se halla lejos de los asuntos terrenales. Como vemos, los medios de los que se vale el autor no son los meramente contenidistas, es decir, no se trata solamente de los modos de comportamiento del personaje o de los acontecimientos que describe el dramaturgo, sino que también los medios de expresión lingüística empleados en las situaciones en que el personaje se ve envuelto contribuyen a la propia definición de sus rasgos propios definitorios.

Si procedemos a un análisis más detallado de cada uno de los casos de ambigüedad referencial, veremos que podemos extraer una serie de conclusiones más específicas. En los dos primeros casos, ésta se origina en una ruptura de las máximas de cantidad y manera por parte del inspector Bones, y George Moore tiene que esperar a que éste se decida a clarificar los puntos de referencia iniciales, sin los cuales solamente un lector o espectador que tenga toda la información necesaria puede entender el error.

La tercera ocasión se ha de interpretar desde un punto de vista radicalmente diferente, dentro de lo que sería la mecánica de dado-nuevo. En este sentido, Archie organiza su información de forma que da a entender retóricamente que su afirmación "Shot himself this morning / in the park / in a plastic bag", al constituir el primer acto el tema y los dos segundos el rema, incide más en los aspectos secundarios, como restando importancia al hecho del falso suicidio y centrándose en el cómo, y no en el qué. Después de esta afirmación, cualquier pregunta por parte de George, a no ser que fuera claramente explícita, iría referida al modo del suicidio, no al propio hecho en sí. De ahí que Archie quiera interpretar la pregunta elíptica de George "Why?" como referida a los hechos circunstanciales, no al principal.

El cuarto caso de ambigüedad referencial se ha de interpretar dentro de lo que hemos denominado "mundos discursivos" diferentes. En esta ocasión George reflexiona en voz alta sobre hechos acaecidos en uno de los mundos discursivos, el de la Transacción 25, mientras que la secretaria entiende que se ha vuelto al punto en que se vio suspendida la Transacción 9, perteneciente a un mundo discursivo totalmente diferente del anterior, al que ésta ni siquiera tenía acceso. En esta ocasión, por lo tanto, George tiene un papel más activo que en las tres anteriores, pero en definitiva se le

¹⁵Sobre la excentricidad y el despiste de George, véanse Brassell (1985, p. 133) y MacKenzie (1989, p. 579).

vuelve a ver como una persona excéntrica y despistada que provoca esta ambigüedad con una acción socialmente mai aceptada, la de hablar solo en voz alta.

El origen del siguiente caso de ambigüedad referencial, de nuevo, tampoco es George, ya que se basa en la evocación que la palabra "confession" puede tener en Dorothy como persona desequilibrada emocionalmente. Dentro del proceso de aclaración de esta doble referencia se produce un caso bastante curioso de ruptura del turno conversacional, provocado por el propio George, al no poder responder Archie adecuadamente a un acto de búsqueda de información porque George no deja oportunidad de que se produzca la réplica prevista y 'preferida', en términos de la escuela etnometodológica norteamericana, al formular él mismo a continuación un segundo de acto de búsqueda. Vemos por lo tanto que no se trata solamente de que se vea a George desde una perspectiva externa como personaje pasivo y perdedor nato, sino que en ocasiones tampoco quiere recibir la información precisa sobre el contexto que le rodea, o que se niega a aceptar una verdad que de alguna forma podía haber conocido mucho antes.

El último caso que hemos reflejado corresponde al momento en que, por fin, George tiene conocimiento del asesinato de McFee, que ha tenido lugar probablemente a manos de Dorothy, y con toda seguridad en su propia casa. La ambigüedad en este caso se origina en dos niveles diferentes, cualitativamente hablando, de información en George y Crouch. Mientras el segundo cree que el malestar del primero se debe al asesinato del profesor McFee, a su vez George ha experimentado una serie de pérdidas que Crouch desconoce, y que se concretan en la muerte de la liebre "Thumper", supuestamente a manos de Dorothy. Se puede hablar de que verdaderamente en esta ocasión Stoppard llega a rizar el rizo del absurdo en la ambigüedad referencial, ya que nos ofrece un diálogo en el que Crouch llega a deducir, por una afirmación doblemente referencial de George, que Dorothy es una antropófaga civilizada, al comerse a McFee cocinado, no crudo (actos discursivos 956-961). Al igual que en la mayoría de los demás casos, también en éste la aclaración de la ambigüedad proviene de un personaje que no es George, con lo que comprobamos la consistencia de un proceso de caracterización en el que éste aparece como receptor, nunca como dominador, de la información pertinente al discurso establecido entre los personajes¹⁶.

¹⁶Bratt (1979, capítulo 3) ha establecido una tipologización de algunos personajes en las obras de Stoppard, entre personajes agresivos (Archie) y personajes pasivos, a los que les suceden cosas (George).

Entre las conclusiones que se pueden apuntar en este apartado podemos hablar de la presencia en el texto de un modelo referencial discursivo bastante claro y coherente que nos define las relaciones entre los personajes y que confirma de forma clara, por la ausencia de una línea referencial apropiada, una serie de intuiciones previas entre los estudiosos de la obra, que habían hablado en general de George como perdedor nato.

La segunda conclusión que deberíamos reflejar en la parte final de este subapartado es la 'otra' función de este uso lingüístico, sin que esta denominación implique en absoluto una subordinación de la primera a la segunda. Estamos hablando de la finalidad claramente humorística de algunas de las cadenas de actos discursivos a las que nos hemos referido¹⁷. En particular, la mera posibilidad de pensar en una 'antropófaga civilizada', así como la explicación que Archie da al suicidio de McFee, con todo su componente absurdo, resultan simplemente hilarantes en un contraste con la realidad que nos rodea. Estos y otros usos lingüísticos con fines humorísticos (recuérdese el juego de palabras con los homófonos "hair" y "hare" en la transacción 15, el valor polisémico de la palabra "fire" en la transacción 9, en el primer acto, que lleva a un hecho de insospechadas consecuencias tanto para Dorothy como para el propio George) son los que han llevado a muchos críticos a plantearse si en la obra de Tom Stoppard tiene un mayor peso específico el elemento jocoso o el trascendental¹⁸. En este sentido, nos atreveríamos a aventurar que, en último caso, y teniendo en cuenta

¹⁷Sobre los aspectos humorísticos en el teatro de Tom Stoppard han hablado, entre otros, Bratt (1979, capítulos 4-6), Cohn (1981, p. 115), Hunter (1982, capítulo 4), Billington (1987, pp. 51, 169, 180) y Cave (1987, p. 77).

¹⁸Esta controversia se basó en una afirmación del propio Stoppard sobre su indecisión entre ser un artista serio o una sirena (aparecida en una entrevista del año 1976 en Hayman, 1982, p. 142), y ha sido discutida entre otros por Roberts (1978) y Hunter (1982, capítulo 2).

Probablemente por este mismo motivo la obra en sí tiene tan difícil catalogación dentro de los subgéneros dramáticos. Comparemos a este respecto las siguientes afirmaciones:

"the tragic discourse is based on philosophical dialogues of right and wrong."
(Aston and Savona, 1991)

"Comedy thrives on lies and deceptions and pursues ambiguity rather than clarifying meaning." (Aston & Savona, 1991)

Proviene ambas afirmaciones de los mismos autores, lo que demuestra una consistencia teórica que si se tratara de autores diferentes podríamos achacar a posturas distintas ante los subgéneros dramáticos, éstas nos plantean serias dudas sobre la posible pertenencia de esta obra al género trágico o al cómico, al tener elementos de ambos, como podemos comprobar. De ahí que nos inclinemos aquí más bien por soslayar la cuestión afirmando que tanto en "Jumpers" como en muchas otras obras contemporáneas se tiende a la superación de los modos clásicos en cuanto a una diferenciación clara y explícita en subgéneros literarios.

su efectividad en el uso del lenguaje, lo que pretende es precisamente plantear cuestiones muy trascendentales con medios atractivos y no necesariamente serios, haciendo con ello suya la máxima de "instruir deleitando"¹⁹.

¹⁹De esta misma opinión son Cahn (1979, pp. 156-157) y Billington (1987). Este último, especialmente, reafirma de manera bien palpable esta idea en su conclusión a Stoppard the Playwright: "he (Stoppard) has written about serious matters with light-spirited gravity." (Billington, 1987)

3.2.2. Informatividad (tercera columna).

En la tercera columna vemos reflejada ante todo la cantidad de información que aporta el discurso de cada uno de los personajes dentro de la obra. En este sentido, a nivel general hemos de distinguir entre, por una parte, los acontecimientos de AB y los de O, y por otra, los de A, B, C y D. Los primeros, obviamente, y como ya explicamos en el apartado 1.2.1, son los que aportan un nivel mínimo de información, al ser conocidos de antemano por los presentes, mientras que los segundos, aunque planteen entre sí grandes diferencias, tienen como punto en común su alto grado de informatividad. Incluso en un análisis muy superficial del corpus presentado se puede apreciar una gran diferencia cuantitativa a favor de los segundos, es decir, hay una gran escasez de acontecimientos de AB y de O.

La explicación más superficial a este hecho se puede buscar en el carácter esencialmente no conversacional del género dramático, es decir, que si bien en la conversación libre se producen muchos casos de charla intrascendente, en la que por naturaleza los acontecimientos de AB y de O tienen un peso específico relativo muy importante, éste no suele ser el caso en la obra escrita, también por naturaleza mucho más estructurada y predeterminada. Este dato puede servir como indicativo del carácter literario del género dramático, pero no resulta del todo fiable, ya que comparativamente podemos hablar de que en el teatro de dos dramaturgos coetáneos de Stoppard, Harold Pinter en el Reino Unido y Eugene Ionesco en Francia, y probablemente por motivaciones diferentes, se da una importancia relativa muy elevada de acontecimientos de AB y O²⁰. Por lo tanto, habría que plantearse más detenidamente a qué conclusiones estilísticas en un sentido amplio nos puede llevar esta diferencia, tomando como punto de partida el corpus analizado, y aún reconociendo que se carece de un corpus de similares características en el caso de los otros dos dramaturgos mencionados.

Quizá sea éste el motivo principal por el que se ha entendido siempre que, dentro del teatro británico contemporáneo, y aún considerando que ambos forman parte de lo que se ha dado en llamar "teatro conversacional", Harold Pinter presenta un teatro de la cotidianeidad mientras que el de Tom Stoppard se ha relacionado con aspectos más filosóficos o trascendentales (véanse, por ejemplo, Cahn, 1979, p. 123 y Hunter, 1982, p. 34). Como podemos comprobar, esta definición no tiene exclusivamente un reflejo en los temas que trata, que por supuesto es un dato a tener muy en cuenta, sino también en aspectos más puramente sociolingüísticos como el que

²⁰Véase a tal respecto, aunque desde una perspectiva ligeramente diferente, Burton (1980).

aquí estamos tratando de analizar. Desde esta perspectiva esta obra de Stoppard se halla más cerca de los modos clásicos de teatro que muchas de las obras de Pinter²¹, en el sentido de que uno de los aspectos que aún se consideran como más innovadores en el teatro de éste último es el del reflejo directo mimético de la realidad externa, que no tiene por qué producirse necesariamente en los temas que trata, sino probablemente más en los modos lingüísticos de los que se vale, en este caso el bajo nivel de informatividad 'objetiva' de sus diálogos. Por su parte, la mecánica de "Jumpers" es muy distinta, ya que nos encontramos que incluso en ocasiones se puede hablar de un excesivo celo informativo por parte de algunos de los personajes, por ejemplo, la transacción 9 completa, en la que George dicta su conferencia a la secretaria. No es de extrañar por lo tanto que en ocasiones se haya acusado a Stoppard de tomar a sus personajes como excusa para verter sus propias opiniones sobre temas muy diversos (por ejemplo, en MacKenzie, 1989).

En términos absolutos, por lo tanto, y dejando ya a un margen su comparación con otros escritores contemporáneos, se puede hablar de que en esta obra se siguen los cánones clásicos del teatro, es decir, que se pretende condensar una gran cantidad de información, desde perspectivas muy diversas, en ochenta páginas escasas de texto, o, lo que viene a ser lo mismo, aproximadamente dos horas de representación. Recordemos que ésta es una de las limitaciones físicas que hemos señalado para el género dramático, y que de alguna manera condiciona todo lo demás²².

Otra razón de la importancia de los acontecimientos de A, B, C y D en el corpus analizado es precisamente que hayamos recogido en éste la parte final de la misma, es decir, el Segundo Acto y la Coda. En principio podría pensarse que no hay motivos obvios para establecer tal diferenciación, pero hay que recordar en este sentido que en el apartado 2.2.1, al hablar de las bases del género dramático, señalábamos la necesidad de crear un contexto propio a partir de la nada, es decir, que toda información contextual pertinente a la obra que se haya producido en un momento previo al desarrollo de su acción suele aparecer reflejada en los diálogos de los propios personajes. Entre las técnicas más habituales de los dramaturgos para proporcionar dicha información encontramos dos fundamentalmente, la aparición en escena de un

²¹A este respecto, el propio autor ha afirmado que su intención es "to perform a marriage between the play of ideas and farce" (dato mencionado en Levy, 1980, p. 83. El subrayado es nuestro).

²²Tan fuerte es este condicionamiento que el propio Stoppard reconoció que tuvo que acortar la obra ligeramente antes de su publicación (dato mencionado en una nota del autor a la edición utilizada para este trabajo).

personaje nuevo (por ejemplo, el caso del inspector Bones en "Jumpers"), en la que suelen predominar los acontecimientos de A (Transacción 23), o bien la producción de un diálogo sobre hechos del pasado entre dos personajes ya conocidos, en la que suelen predominar los acontecimientos de AB. En este segundo caso encontramos en la obra, pero no en el corpus, la transacción 11, perteneciente al primer acto. La acumulación de acontecimientos de AB en esta parte de la obra, en su parte inicial, se halla plenamente justificada en términos informativos, ya que en el plano del discurso interno entre los personajes se produce a raíz de una evocación sentimental que es objetivamente pertinente mientras en el plano del discurso externo entre el autor y los lectores o espectadores es necesaria para poner un poco de orden en el caos de las diez primeras transacciones frenéticas.

Por último, y una vez tratada la presencia o ausencia de los grados bajos de informatividad, vamos a hacer una breve mención de la existencia de acontecimientos de C²³. Recordemos brevemente que, aunque no existan por sí mismos en la tipologización de acontecimientos de Labov (1972), se decidió incluirlos en el análisis de la obra para poder distinguir claramente entre las intervenciones directas del autor en su calidad de narrador (didascalias) y las que se producen en el diálogo entre los personajes, ya que de lo contrario, en un sentido estricto, habría que marcar toda la obra como una sucesión de acontecimientos de A en el macrodiscurso, conocidos solamente por el remitente, el autor en este caso. No pretendemos hacer un análisis exhaustivo de los acontecimientos de C en el corpus, pero sí nos gustaría al menos mencionar que proporcionalmente, y comparándolos con otros autores, tienen una gran importancia dentro de la obra. El motivo de esta presencia importante habría que buscarlo en las palabras del propio Stoppard sobre el control que trata de efectuar sobre las producciones teatrales de sus obras²⁴. En este sentido habla explícitamente de que no quiere dejar al azar elementos importantes, con lo cual se apoya en las didascalias

²³Se ha considerado más interesante centrarnos en éstos, aunque con posterioridad se vaya a volver sobre el mismo tema en el apartado 3.2.5, al considerar que los acontecimientos de A y B se explican en cierto modo por sí mismos, al ser los que llevan el mayor peso en el intercambio de información entre los personajes, y que los de D, que debido al alto grado de explicitación del género dramático, no son muy frecuentes en la obra.

²⁴Este dato aparece mencionado en una entrevista del autor con R. Hayman, en la que aquél afirma lo siguiente:

"I think, truth to be told, that were there a language one could do it in, like musical notation, I'd like to notate my plays so that there's only one way of doing everything in them." (Hayman, 1982, p. 7)

como un medio de plantear claramente la forma en que se ha de interpretar su producción dramática y teatral.

3.2.3. Actos de habla (cuarta columna).

Recordando la tipologización de actos de habla utilizada, y comparándola con el análisis que se ha hecho del corpus, aún sin proceder a un estudio estadístico minucioso del mismo, la apreciación más notoria que se puede hacer es la gran diferencia cuantitativa entre los actos que hemos denominado 'representativos' y 'directivos' por una parte y los 'de compromiso' y 'declarativos' por otro, situándose en un lugar intermedio los 'expresivos'. Por lo tanto, en este subapartado vamos a tratar de buscar las razones de tal diferencia numérica entre unos y otros.

Pensamos que el principal motivo de esta diferencia está en el tipo de discurso hablado que se pretende representar en la obra, que es aproximadamente conversacional y por lo tanto condicionado por unas relaciones sociales establecidas básicamente entre iguales, y en una situación con un grado bastante bajo de formalismo. Analizando estos condicionantes sociales en relación con los tipos de actos de habla aparecidos se puede considerar que la ausencia de los llamados 'declarativos', para los cuales suelen existir unas condiciones de felicidad muy estrictas relacionadas con una situación discursiva altamente formal responde a factores de orden claramente mimético.

En particular, podemos observar que en el Acto Segundo solamente podemos encontrar tres declarativos (actos discursivos 377, 1135 y 1136) de un total de 1318 actos discursivos, mientras que en la Coda hay cuatro declarativos (actos discursivos 11, 12, 80 y 230) de 258 actos discursivos. Esta diferencia cuantitativa es muy significativa de los procesos comunicativos sociales, tanto en términos absolutos como relativos. En términos absolutos nos demuestra que, como acabamos de decir, en un proceso discursivo entre iguales en principio no hay necesidad de que nadie se signifique estableciendo una distanciamiento por medio del lenguaje. En términos relativos podemos comprobar la diferencia existente entre la Coda y el Acto Segundo, ya que en la primera tienen un mayor peso específico estos actos de habla. La principal razón de esta diferencia hay que buscarla, de nuevo, en el campo sociolingüístico, ya que, si pensamos que la Coda pretende representar un simposio en forma de juicio, y que por naturaleza en ambos marcos discursivos suele haber personas que están a cargo de establecer los cambios de turno, conceder la palabra, nombrar testigos y demás oportunidades de ejercer un poder de decisión al que los demás se han de adaptar, no es de extrañar por lo tanto que los declarativos tengan un peso relativo mayor que en el Segundo Acto, en el que los modos son fundamentalmente dialogados o monologados, pero en cualquier caso básicamente paritarios, al no cumplirse en los hablantes las condiciones de felicidad propias de un juez, un abogado o un moderador.

De hecho podríamos decir que precisamente si interpretamos el simposio como un juicio, esto se debe, junto con la descripción hecha a través de las didascalias, al comportamiento lingüístico establecido en los actos de habla 'directivos', 'declarativos' y 'de compromiso', que en todo momento establecen la dinámica propia de los juicios, con un juez (Crouch), unos abogados (Archie y George), unos ujieres (Jumpers) y unos testigos, por muy surrealista que tal juicio pueda ser, con una intervención en todo momento manipuladora de Archie, y un George que se niega a representar su papel.

Con los actos 'de compromiso' sucede algo similar, es decir, están restringidos a momentos muy significativos dentro de la obra, ya que aparecen en lo que podríamos denominar la escena de la 'tentación' de Archie a Bones y, de nuevo, en la Coda, precisamente dos momentos en los que se vuelve a establecer una clara relación de poder entre los hablantes. Precisamente la ausencia de actos de compromiso en otros momentos de la obra podría interpretarse como sintomática de una sociedad pragmática en la que los compromisos han dejado de existir y solamente se utilizan cuando se pretende conseguir a cambio algún tipo de compensación (como en el caso de los actos discursivos 420-424 del Segundo Acto). En este sentido, sería muy interesante establecer un estudio comparativo en el que se analizara la evolución de la presencia de estos dos tipos de actos de habla a lo largo de la historia del teatro en distintas sociedades.

En cuanto a los tres tipos de actos de habla más frecuentes, incluso se puede establecer una clara diferencia cuantitativa entre ellos, ya que se puede apreciar que los más abundantes son los representativos, seguidos a distancia por los directivos y finalmente los expresivos. El motivo principal de esta abundancia de representativos se ha de buscar ante todo en el modo de discurso representado, que es fundamentalmente el conversacional con ciertas connotaciones, ya que, en función del alto grado de informatividad de la obra, del que ya hemos hablado en el subapartado anterior, era necesario emplear fundamentalmente actos de habla que de alguna manera definieran o representaran la realidad discursiva, tanto la interna a los personajes, en los modos dialogados y monologados, como la externa, en las didascalias. En este sentido, y aunque no estemos aquí en disposición de hacerlo, sería muy interesante llevar a cabo un estudio de textología comparada en el que se analizara la presencia cuantitativa de los actos expresivos y directivos en relación con los representativos en otros modos de discurso hablado que no hubieran pasado por el filtro de la creación intencionada y restringida, ya sea literaria o no literaria, por ejemplo, una conversación libre, un debate público, una consulta profesional, etc.

Para concluir este subapartado, podemos decir que hay una correlación bastante estricta entre la presencia de determinados actos de habla y la situación discursiva en que éstos se desarrollan, entendiendo que ésta viene determinada por una serie de condicionantes como pueden ser el distanciamiento social, el papel que desempeñan los hablantes, el tema y el grado de informatividad del discurso, el grado de conocimiento mutuo, etc.

3.2.4. Normas conversacionales (quinta columna).

El análisis que se ha hecho de la violación de las normas conversacionales puede resultar muy sintomático de las relaciones que se establecen entre los personajes. No obstante, antes de pasar a hacer un estudio de los esquemas observables nos gustaría hacer unas consideraciones muy generales sobre el funcionamiento de estas máximas en el discurso literario y, más específicamente, en la obra objeto de nuestro trabajo.

La primera observación es de tipo genérico, sobre la ruptura de estas máximas dentro del discurso literario como tal. Desde un punto de vista estricto se puede decir que el propio macrodiscurso literario implica en multitud de ocasiones la violación necesaria de al menos una de estas normas conversacionales, ya que, por ejemplo, en todos los géneros literarios menos en los que son propiamente de no ficción se puede hablar de la violación sistemática e intencionada de la máxima de calidad, al plantear el autor acontecimientos no reales, de la misma forma que, con respecto a la máxima de cantidad, en muchas obras la información se transfiere del autor al lector en la medida en que el primero lo decide, por ejemplo, en las novelas de misterio en que no se descubre la trama hasta el final. A todo este funcionamiento de índole general del discurso literario habría que buscarle una explicación en lo que M. L. Pratt (1977) y G. N. Leech (1983) han denominado interés en narrar, y que obviamente tiene su paralelo en la vida diaria, por ejemplo, en los chistes, ya que en la mayoría de éstos se presentan unas estructuras narrativas muy del tipo de las aparecidas en el discurso literario, es decir, con una ruptura clara e intencionada de, al menos, las máximas de calidad y cantidad. Concluyamos por lo tanto que damos aquí por sentado que el autor rompe algunas de las máximas en función de su interés por desarrollar su trabajo de forma adecuada y con una técnica pertinente, y que a partir de este punto podemos analizar la violación de las máximas conversacionales dentro del microdiscurso que constituye la propia obra dramática.

La segunda conclusión que podemos extraer es que, dentro del contexto creado en "Jumpers", la ruptura de estas máximas conversacionales es mucho más frecuente de lo que se podía pensar en principio, ya que no tenemos más que recurrir al corpus presentado y recorrer linealmente la columna número cinco para cerciorarnos de esta frecuencia. Recordemos en este sentido que una de las limitaciones que se han señalado en la teoría de Grice ha sido que se estaba definiendo un estado ideal del habla y que estas violaciones, en cualquier uso lingüístico, son más frecuentes de lo que se puede pensar en principio. Un tema que sí habría que estudiar en mayor detalle es el de las ocasiones en que los personajes incumplen una de estas máximas y qué tipo de

conclusiones podemos extraer de este hecho, dejando a un lado los casos obvios en los que hay que elegir entre quebrantar una norma conversacional u otra (por ejemplo, los monólogos, en los que se rompen las máximas de turno y manera para no violar la de cantidad). Como pretendemos ser bastante sistemáticos en dicho estudio, y ante la dificultad de cubrir adecuadamente todo el corpus, por resultar demasiado extenso, nos vamos a centrar en el análisis que se ha hecho de la Coda. Precisamente se ha elegido esta parte para ello por ser una unidad compacta en sí misma, porque consideramos que muestra unos esquemas de uso determinados para la caracterización de los personajes y porque es lo suficientemente breve como para ser manejable.

Probablemente el personaje que aparece mejor definido en la Coda en cuanto a su utilización de las máximas conversacionales es Archie, como dominador absoluto de la situación, por medios fundamentalmente lingüísticos²⁵. Lleva a cabo una violación continua y sistemática de cada una de las máximas, lo que nos lo muestra como el personaje que sale del final de la obra con una caracterización más clara y definida. Entre los recursos discursivos de que se sirve podemos encontrar los siguientes:

-Ruptura de la máxima de turno, al no dejar tiempo para responder a otros personajes (actos 50, 56-62), interrumpir directamente (actos 121, 142, 234), no dar una respuesta adecuada (actos 125, 135), o hablar en un momento en que las condiciones contextuales de la situación no se lo permiten (acto 70).

-Ruptura de la máxima de cantidad, al dar una cantidad excesiva de información, poniendo sus propias palabras en boca de otros personajes (actos 54-62), o bien presentar como información nueva y pertinente una larga cadena de acontecimientos de O (actos 236-50).

-Ruptura de la máxima de calidad, al afirmar una serie de hechos sobre los que no tiene evidencia alguna, pretendiendo presentarlos como auténticos (actos 29, 56, 59-62, 99, 104, 110).

²⁵De esta dimensión del personaje de Archie han hablado anteriormente, aunque sin aplicar este método de investigación, Bratt (1976, pp. 190-191, p. 358), Cohn (1981, p. 116) y Hunter (1982, p. 201). También en Levy (1980) hay una referencia (p. 81), no explícita a este personaje, pero que por extensión se le puede aplicar, con respecto a la conexión que Stoppard establece en su obra entre la imprecisión en el lenguaje y la inmoralidad.

-Ruptura de la máxima de relevancia, al plantear un discurso totalmente inconexo pero superficialmente convincente²⁶ (actos 21-30), plantear una alternativa al tema dominante de forma excesivamente repentina e inconexa (actos 110, 126, 136, 142), o utilizar expresiones que externamente no guardan relación alguna con el discurso anterior, dando lugar a una implicatura conversacional bastante velada (actos 241, 253)²⁷.

-Ruptura de la máxima de manera, al no ser claro en su exposición (actos 21-30), no ser breve como se podía requerir de él en la situación discursiva (actos 56-62), y no presentar su contribución con la seriedad esperada para el acontecimiento y el tema desarrollados (juego de palabras con la expresión "late" en el acto 53, utilización de expresiones en exceso coloquiales en los actos 241 y 253).

-Ruptura de las máximas de tipo social, asociada con la utilización de acciones de amenaza a la cara del oyente (FTA), al seguir un proceso que le lleva de las acciones indirectas a otras claramente directas en su oposición a Clegthorpe (actos 118, 136, 142).

En conclusión, Archie se perfila como el gran dominador de las técnicas conversacionales, a veces de forma ilegal, lo que nos permite de nuevo verificar la afirmación producida a un nivel bastante intuitivo sobre su pertenencia al grupo de personajes pragmáticos y triunfadores, sobre la que hablamos anteriormente.

Por contra, casi todos los demás personajes aparecen como colaboradores natos al discurso de Archie en la obra, ya que, mientras Dorothy solamente plantea dos desviaciones claras (actos 190-208 y 257), ambas con un motivo claramente relacionado con intenciones artísticas, y por lo tanto secundarias, Crouch, en sus dos rupturas (actos 98 y 162) decide colaborar con Archie en contra de Clegthorpe en el primer caso y en contra de George en el segundo. De los demás personajes, las únicas rupturas significativas de las máximas las plantean George y, sobre todo, Clegthorpe. El primero

²⁶Sobre este mismo tema se volverá en el apartado 3.2.6.

²⁷En este caso se puede decir que si la primera implicatura simplemente nos lleva a entender que está tratando de hacer un verso fácil pero no excesivamente pertinente, la segunda se trata de un 'guiño' que Stoppard hace al lector sobre la posible deuda de gratitud que pueda tener con Samuel Beckett (véase a tal respecto Hunter, 1982, pp. 151, 234).

se presenta como un claro ejemplo de inoperancia²⁸ (acto 171), al no responder adecuadamente en ningún momento a una situación en la que se esperaba de él una reacción, lo que nos confirma lo comentado en el apartado 3.2.1 sobre su interés en aislarse de la realidad circundante. La única ocasión en que se puede hablar de que George abandona su torre de marfil es en su interrupción a Dorothy en el acto 211, que en definitiva no acaba teniendo una clara repercusión al verse a su vez interrumpido por Archie (acto 234).

El caso de Cleghorpe es obviamente diferente, al plantear, en su breve intervención, una clara opción a las tesis de Archie. Así, entre el acto 97 y el 159 lleva a cabo un total de once rupturas de las máximas, claramente enfrentadas a las posiciones de Archie, al recuperar temas previamente interrumpidos (actos 119, 122, 131, 140) y dar respuestas a éste con una clara implicatura de significado añadido (actos 97, 107). Por lo tanto, se presenta este personaje como el oponente claro y previo colaborador de Archie, lo que ha hecho plantear una duda más que razonable sobre la posible intervención de éste en ambos asesinatos, el de McFee y el de Cleghorpe.

En conclusión, y aunque consideramos que no es aquí el lugar para proceder a una exposición más detallada de lo que las rupturas de las máximas conversacionales implican en la obra "Jumpers", pensamos que el objetivo de demostrar algunas de las posibles utilidades en la aplicación de este método ha quedado razonablemente tratado, sobre todo en lo que se refiere a la caracterización de personajes y las relaciones de dominio, oposición y cooperación que se establecen entre éstos.

²⁸Sobre la inoperancia de George, tanto a nivel de acciones como de lenguaje, han escrito Harland (1979, p. 192), Bigsby (1979, p. 22), Greiner (1980, pp. 108-109) y Sammells (1988, p. 65, p. 105).

3.2.5. Modos de discurso (sexta columna).

Para extraer una serie de conclusiones sobre los distintos modos de discurso que funcionan en la obra "Jumpers" habría que recurrir de nuevo a la división que establecimos entre los tres tipos que distinguimos, el diálogo, el monólogo y las didascalias, dependiendo de que primara la interacción entre personajes, el desarrollo unilateral del discurso de uno solo o la orientación del autor con respecto al lector o director de escena.

Con respecto al primero de ellos, el modo dialogado, la primera conclusión que podríamos citar es el cumplimiento no estricto que se hace de la estructura general²⁹ definida por la escuela de análisis del discurso hablado de la Universidad de Birmingham, recogida en el apartado 1.4. Hablamos en este caso de un cumplimiento no estricto por una serie de razones. La primera es que el discurso hablado, siguiendo en líneas generales la estructura esbozada por esta escuela, no está tan restringido a la sucesión de actos, movimientos e intercambios que aparecen definidos en sus escritos, es decir, que tiene una estructura mucho más libre que la que en principio se definió, aunque, como decimos, el intento de delimitación de unos elementos estructurales es interesante y muy productivo por ser una de las primeras aproximaciones al estudio de la lengua hablada, modo expresivo que se suponía hasta hace pocos años un tanto inconexo y totalmente libre en su estructura.

La segunda conclusión de la que podemos hablar está precisamente muy relacionada con la primera, ya que afecta fundamentalmente a las ocasiones en que de alguna manera la línea estructural del discurso hablado no se corresponde con la que señalábamos en el apartado 1.4. Estos casos suelen estar relacionados con uno de dos aspectos de rango discursivo superior, la ruptura de las máximas conversacionales³⁰, de la que hablamos en el subapartado anterior, y la existencia de mundos discursivos simultáneos pero relativamente independientes. Pensamos que el primer rango ha de considerarse superior por marcar ante todo la estrategia o táctica discursiva de un

²⁹Esta es una de las críticas que hace Levinson (1983, pp. 290-294) a toda la escuela de análisis del discurso hablado. Por este motivo hemos incluido en nuestro modelo otra serie de condicionantes que no sean la mera estructura del discurso hablado y que se reflejan en las demás columnas. Este mismo tema lo vamos a tratar en mayor detenimiento a lo largo de todo este subapartado.

³⁰Este aspecto ya lo había señalado con anterioridad Levinson (1983, p. 292).

determinado hablante, que ha de condicionar por fuerza la propia estructura de su contribución al discurso hablado. En cuanto al segundo, que es fundamentalmente de tipo contextual, se considera asimismo superior por el mismo motivo que se estudiaron las secuencias paralelas en el apartado 1.3.2.3, es decir, porque ante la realidad de diferentes marcos de actuación simultáneos, combinados con la inmediatez del lenguaje hablado, en multitud de ocasiones hay que optar por completar la estructura discursiva más probable o interrumpirla inesperadamente.

Vamos a tratar de poner tan sólo un par de ejemplos que justifiquen la presencia de estas dos formas de interacción que aparentemente se contradicen con lo que se explicó en el apartado 1.4. Por ejemplo, podemos comprobar cómo, en el acto discursivo 16 del Acto Segundo, se produce una ruptura de la máxima de relevancia que da como resultado que a un movimiento de apertura previo (acto 12) no se produzca un seguimiento adecuado, en la forma de movimiento de apoyo o de reto, sino simplemente el inicio de una nueva transacción, resultado de una canción que suena de fondo y que ha cautivado la atención de Bones. Como podemos comprobar, se cumplen ambas condiciones de las referidas anteriormente, es decir, violación de una máxima y presencia de un elemento perteneciente a otro mundo discursivo. Otro ejemplo que podríamos citar, en este caso solamente relacionado con la existencia de mundos discursivos simultáneos, sería el del intento repetido de Dorothy de iniciar la transacción número 25, que marca unos intercambios limítrofes muy peculiares, al no tener ni siquiera un movimiento que les sirva de continuación. La existencia de estos mundos discursivos diferentes incluso ha servido a Tom Stoppard para dar una vez más muestras de su sentido del humor, cuando, por ejemplo, en las transacciones 9 y 10 (en el primer acto), se produce la siguiente sucesión de actos discursivos:

GEORGE: But when we place the existence of God within the discipline of a philosophical inquiry, we find these two independent mysteries: the how and the why of the overwhelming question: ...

DOTTY (off): Is anybody there?

GEORGE (pause): Perhaps all mystical experience is a form of coincidence. Or vice versa, of course.

Por supuesto, la pregunta de Dotty (Transacción 10) pertenece a un mundo discursivo diferente del reflejado en la conferencia de George (Transacción 9), pero casualmente en este punto ambos parecen coincidir de manera estricta, ya que en este momento el segundo se está planteando la existencia de Dios, con lo que la intrusión de aquélla es en el fondo la reformulación 'prosaica' de la misma pregunta trascendental que George estaba a punto de plantear antes de ser interrumpido.

La próxima conclusión de la que podríamos hablar está relacionada de nuevo con la propia naturaleza de los movimientos, en particular los de reto. En este terreno habría que tratar de evolucionar hacia un entendimiento diferente de estos movimientos, ya que se desenvuelven de forma ligeramente distinta de como se exponía en las teorías del grupo de Birmingham. La primera diferencia obvia es, como ya se observó en el apartado 1.4.3, que estos movimientos no necesariamente se han de analizar de la forma clásica que aparece en los escritos de esta escuela, ya que, por ejemplo, la utilización de un acto de búsqueda de información como forma de seguimiento a un movimiento anterior no hay por qué interpretarlo necesariamente como un reto, como podemos comprobar, por ejemplo, en el acto discursivo 60 del Segundo Acto, en el que no se puede considerar que George esté poniendo una traba al discurso de Bones, sino que pretende seguir dentro del mismo tema de discurso, pero con más información. Esta forma de movimientos de apoyo, ya que como tal los hemos considerado, se presentan como un rasgo repetido a lo largo de toda la obra, lo que consideramos que es un reflejo de una realidad externa, al ser asimismo una situación muy frecuente en la vida diaria.

Otra revisión considerable que habría que plantear está relacionada con la imposibilidad teórica de encontrar un movimiento de reto a continuación de uno de apoyo por parte del mismo hablante, de la que se habló en el apartado 1.4.3. Al igual que en el caso anterior, también hemos comprobado empíricamente que esta afirmación tampoco se cumple al cien por cien, por ejemplo, en los actos discursivos 26-32 del Segundo Acto, en los que se produce un movimiento del tipo de "sí, pero..."³¹, por así decirlo, que tiene su lógica en una situación en la que el hablante no quiere romper la máxima de calidad, diciendo algo que no cree que sea cierto, ni tampoco las de tipo social, planteando una acción de amenaza a la cara social del hablante anterior. De esta forma, cumple con la función social de la conversación siendo al mismo tiempo veraz a sí mismo, en un equilibrio algunas veces difícil de conseguir. Por lo tanto, aunque desde una perspectiva estrictamente normativa no sea posible tal sucesión de elementos, al poder considerarse una contradicción interna, hemos de tener en cuenta todos los factores que intervienen en la interacción reflejada en el discurso hablado, y desde la perspectiva de las estrategias conversacionales de índole superior tal cadena de movimientos discursivos está plenamente justificada.

³¹Sobre este tipo de movimiento hablamos en el apartado 1.5.2, en relación con las tesis de R. Reichman (1985).

La siguiente conclusión que se puede extraer de nuestro análisis está referida a la naturaleza de los actos discursivos que porcentualmente aparecen con más frecuencia en la obra. En esta ocasión podemos comprobar que está compuesta en lo principal de informativos, búsquedas y contestaciones, es decir, actos todos ellos que forman la base informativa del discurso, aunque también se podría señalar que se produce una alta incidencia de marcadores, y, en menor medida, de comentarios. Quizá se podría hablar en este caso del fuerte condicionamiento de la naturaleza de la obra dramática, es decir, que la "presión especial" de la que nos habla Styan (1960) puede consistir, parcialmente al menos, en la necesidad de una transferencia de información tanto por medios directos, es decir, actos informativos, como por medios indirectos, es decir, actos de búsqueda y de contestación, o, en otras palabras, que la necesidad de presentar unos acontecimientos en un tiempo necesariamente limitado de alguna manera lleva a que los actos más abundantes sean por fuerza los que llevan el peso informativo del discurso, todo ello, por supuesto, independientemente de que tales acontecimientos narrados puedan tener un grado bajo de informatividad (acontecimientos de 'AB' y de 'O'), que de alguna manera podrían diferenciar este tipo de teatro del de otros autores más directamente relacionados con el absurdo (véase a tal respecto el apartado 3.2.2).

Por otra parte, la presencia, aunque sea relativa, de otros actos discursivos más 'interactivos', en lo que tienen de no marcar diferencias en el grado de conocimiento ni por lo tanto en términos de dominio, como por ejemplo los marcadores, fórmulas conversacionales, o prefacios, podría ser un índice de comparación textológica con otras formas de teatro, tanto contemporáneas como de otras épocas, es decir, sería interesante analizar si en otros estadios del teatro británico se utilizaban los recursos expresivos conversacionales de forma similar o diferente, y con qué efecto.

Por último, dentro de lo que es el aspecto meramente formativo del modo dialogado, merece la pena citar de pasada la necesidad de atender a los factores puramente contextuales dentro de su análisis, para poder entender adecuadamente la función de un acto determinado³². Esto queda claramente demostrado en el análisis que hemos hecho de los actos 178 y 185 del Acto Segundo, que externamente tienen la misma forma, la de la expresión "From the beginning". Se ha considerado que había por fuerza que proceder a un análisis diferente de la misma expresión basándonos en factores tales como el emisor y su intencionalidad, así como los demás actos que anteceden o siguen a éste dentro de la misma transacción. En el caso del acto 178,

³²Este dato lo han mencionado, por ejemplo, Levinson (1983, pp. 292-293) y Lozano, Peña-Marín & Abril (1989, p. 43).

emitido por Dorothy, se ha considerado que se trataba de un mandato, acontecimiento de 'B' y acto de habla directivo, mientras que el 185, emitido por Archie, se ha interpretado como un informativo, acontecimiento de 'A' y acto de habla representativo. Se podría entender que esta interpretación se ha hecho partiendo de una recuperación de aquellos elementos que han sufrido un proceso de elipsis en una y otra expresión, es decir, que el primero tendría una estructura profunda similar a "(Do it again) from the beginning" mientras que el segundo estaría más bien en la línea de "(I am going to do it again) from the beginning", y en cierto modo así ha sido. No obstante, lo que no se puede obviar en ningún momento es que precisamente la recuperación de estos elementos elípticos es imposible si no se conocen las circunstancias contextuales, y no meramente textuales, que afectan al discurso en ese momento, como por ejemplo, la intencionalidad del emisor.

En definitiva, lo que pretendemos con esta argumentación es cuestionar el punto de vista de algunos estudiosos que consideran como uno de los principales inconvenientes del método de análisis utilizado que se tiene muy en cuenta la intencionalidad del hablante, por encima de otros factores más puramente lingüísticos (Levinson, 1983, Leech, 1983), pero precisamente si no partimos del análisis de la intencionalidad podemos llegar a interpretaciones que, teniendo en cuenta principalmente la forma lingüística de una expresión, desvirtuarían por completo su función. Por lo tanto, consideramos que se puede conceder que el método aplicado presenta algunos errores, por ejemplo, una definición organizativa de las estructuras excesivamente restrictiva, de la que ya hemos hablado, pero que de ninguna manera se puede considerar que entre estos errores esté la observación de la intencionalidad del hablante, que en definitiva es la que nos lleva en multitud de ocasiones a constituir el fondo y la forma de nuestras formas de expresión.

Otra utilidad obvia que se le puede dar al análisis del diálogo en la obra es el de los medios utilizados por el autor para la caracterización de los personajes, que podría ir en conjunción directa con el estudio que se ha hecho de la violación de las máximas conversacionales en el apartado 3.2.4. Por citar tan sólo un ejemplo muy puntual, y en relación con lo afirmado en el subapartado anterior, se puede estudiar el diálogo establecido entre Archie y Clegthorpe (actos 96-142 de la Coda), que confirma por completo lo explicado sobre las relaciones entre ambos personajes. Si observamos por ejemplo la evolución de los intercambios, veremos que en todos ellos uno de los dos personajes pretende plantear una clara alternativa al otro, ya sea en forma de movimiento de reto o de reapertura, volviendo a un tema que el otro había dado por

cerrado³³. Por ejemplo, Clegthorpe usa movimientos directos de reto (actos 105, 140) y de reapertura (actos 119, 122, 131), mientras que Archie solamente utiliza los de reto (actos 110, 118, 121, 125, 134, 142), lo que de nuevo nos lo descubre como un personaje claramente dispuesto a dominar el discurso por cualquier medio, y capaz de culminar tal dominación, si es preciso, en la eliminación física de un oponente molesto. Como vemos, la interpretación breve y superficial de este diálogo nos confirma plenamente lo que ya habíamos afirmado anteriormente, es decir, la caracterización de Clegthorpe como el oponente claro de Archie en esta parte de la obra.

Como indicamos al principio de este subapartado, no pretendemos solamente centrarnos en el análisis del diálogo, que, aunque sea el modo discursivo más complejo por naturaleza y el más abundante en esta obra, no pasa de ser en definitiva uno de los tres modos discursivos que hemos distinguido en la obra. Por lo tanto, a continuación vamos a apuntar una serie de conclusiones sobre los otros dos modos de discurso señalados, el monologado y las didascalias.

En primer lugar, con respecto al análisis que se ha hecho de los monólogos, se habrá observado que se ha seguido una mecánica similar a la que se habría utilizado probablemente para cualquier otro texto de estas características, es decir, uno en el que fundamentalmente se puede hablar de un solo emisor con uno o más receptores, pero en el que no se produce la alternancia de hablantes que se plantea en un diálogo. La principal razón de esta diferencia de fondo es que por fuerza la forma de analizar un monólogo ha de ser diferente a la de un diálogo, ya que no se siguen las mismas convenciones prácticamente en ningún sentido. Tampoco sería muy ilustrativo, ni del todo cierto, como ya dijimos en el apartado 1.4.7.3, limitarse a decir que es una sucesión de informativos, con, de vez en cuando, algún comentario, metaafirmación o conclusión, ya que esto no nos permitiría tampoco definir las unidades superiores del mismo, al no existir los movimientos ni los intercambios como tales. Por todas estas razones se ha optado por realizar un análisis que estaría más dentro de lo que es la retórica del texto que del discurso hablado en sí mismo, lo cual, por otra parte, tampoco significa, como se ha llegado a afirmar (véase, por ejemplo, Holec, 1985), que en ocasiones se trate de una forma no interactiva de discurso, ya que, aunque haya un solo emisor, éste transfiere una información que es asimilada y comentada por el

³³Para una praxis del texto dramático basada en el conflicto y no en la cooperación, véase Birch (1991).

receptor, o sea, se trata de un turno de habla extendido, y como tal hay que entender los casos de monólogo que encontramos en la obra³⁴.

En cuanto a los distintos monólogos que aparecen en el corpus, quizá el más interesante por su desviación de la norma sea el que nos encontramos en los actos discursivos 19-31 de la Coda, ya que los demás en sí mismos quizá no presenten elementos especialmente significativos de los personajes que los producen, al menos desde una perspectiva discursiva, aunque probablemente sí textual. No es éste el caso, como decimos, del monólogo inicial de Archie en la coda, que precisamente tiene una estructura discursiva muy marcada y fácilmente analizable, al estar dispuesto de forma que, aunque no tiene coherencia textual ni semántica, ya que difícilmente se puede dar una interpretación lineal de su significado, sin embargo sí sigue las convenciones propias de otros muchos monólogos, es decir, alternancia de secuencias primarias y subsidiarias, utilización de focos prospectivos y retrospectivos, y apartes de procedimiento, lo que, curiosamente, nos da idea de lo que debería ser el esqueleto de una forma monologada que pretenda ser clara y sistemática. Falta sin embargo lo que sería el resto de la estructura, es decir, los informativos del discurso principal, que en definitiva son las partes de las que no podríamos prescindir para poder seguir una línea argumentativa propia. Por lo tanto, tenemos la apariencia de un monólogo con un discurso subsidiario muy estructurado pero un discurso principal inconexo textual y semánticamente y vacío de contenido argumental. Independientemente de los factores prosódicos de este monólogo, de los que hablaremos en el apartado 3.2.6, volvemos a encontrar en Archie a un personaje que domina la técnica discursiva y que gracias a ello pretende ser convincente a un nivel de comportamiento social y profesional.

En cuanto al tercero de los modos discursivos, el que se establece de forma directa entre el autor y el lector o director de escena, como ya indicamos en el apartado 2.2.2, se pueden hacer interpretaciones muy diversas, dado el carácter particular de las didascalías. Quizá el estudio más directo y más ilustrativo a este nivel sea, en primer

³⁴ El único caso en que podríamos cuestionarnos la validez de esta afirmación sería el de la Transacción 9, sobre la que podría objetarse que el receptor, la audiencia de la conferencia de George, no está presente en el momento de la producción y por lo tanto no puede asimilarla ni interpretarla. Sin embargo, en este caso se puede considerar que el receptor en primera instancia es la secretaria, como queda demostrado en los actos 311-315 de Segundo Acto, en el que necesariamente ésta rompe el 'marco' de una conferencia dictada para solicitar cinésicamente del emisor una información de la que carece. Por lo tanto, habría que interpretar que lo que subyace en esta transacción es un acto de habla directivo primario que se divide en los actos representativos de que está compuesto el monólogo. En este sentido se trata de una interacción que toma esta forma en este momento para dársele otro uso posteriormente durante el simposio.

lugar, de tipo cuantitativo, es decir, simplemente observar si hay una gran profusión o escasez de intervenciones directas del 'narrador', para más adelante pasar a un análisis cualitativo, es decir, dentro de las didascalias utilizadas, observar qué tipos, de los explicados anteriormente, son los más frecuentes.

El primer análisis, el puramente cuantitativo, ya nos da una idea bastante clara de las características estilísticas del texto y del escritor. Como ya se ha hecho en ocasiones anteriores, nos vamos a centrar para ello tan sólo en la Coda, por pensar que resulta como ejemplo de por sí bastante ilustrativo y como corpus mucho más manejable. De los 258 actos discursivos que se han marcado en la Coda podemos apreciar que 65 pertenecen a este modo discursivo³⁵, o sea, un porcentaje que supera ligeramente el 25%. Si consideramos que el teatro se define por sí mismo como un diálogo representado en escena, apreciaremos que este porcentaje resulta muy elevado, especialmente pensando que en otras etapas del género se prescindía por completo o casi por completo de estos recursos discursivos, como ya se indicó en el apartado 2.2.2.

La conclusión a la que nos puede llevar esta abundancia de didascalias en el texto está una vez más relacionada con el punto de vista que el autor tiene con respecto a su papel en el desarrollo de la acción, es decir, cuando el propio Tom Stoppard afirma que no le gusta dejar nada al azar en el proceso de producción de sus obras (véase la nota 24), hemos de entender que en parte este pensamiento se ha de ver reflejado en este modo discursivo, entendiendo que describiendo de un modo bastante preciso el fondo y la forma del comportamiento de unos determinados personajes, su presencia en la obra es mucho más palpable que si simplemente hubiera dado unas cuantas indicaciones imprecisas, que se hubieran visto reflejadas en un número mucho menor de intervenciones directas en forma de didascalias. Asimismo, este hecho se ha tratado de relacionar con otro factor del que también se ha hablado en el teatro de

³⁵Recuérdese que hemos incluido en esta categoría, con fines esencialmente prácticos, solamente las didascalias extradialógicas significativas, que cumplen una clara función discursiva dentro de la comunicación directa autor-lector, es decir, ni hemos incluido actos como imperativos o preguntas, por entender que son intradialógicos, ni tampoco la simple mención de los personajes que han de intervenir a continuación, por considerar que son en exceso mecanicistas y por lo tanto no reflejan los aspectos discursivos de la relación autor-lector. Si así lo hubiéramos hecho, el porcentaje habría sido mucho más elevado.

Stoppard, que en ocasiones se ha calificado de excesivamente narrativo³⁶, es decir, se le ha achacado que utiliza los recursos expresivos del discurso escritor-lector en detrimento de los propios del diálogo entre los personajes. En esta ocasión, no creemos que esta afirmación sea del todo acertada, ya que, como estamos comprobando desde el principio de este apartado, no se puede hablar en absoluto de una falta de riqueza expresiva en este sentido, sino más bien de un deseo de controlar la obra en la medida de lo posible, lo que incluye su narración de acontecimientos en forma de didascalias, junto con fragmentos más propios de modos discursivos monologados.

En cuanto al análisis cualitativo de este modo de discurso, podemos comprobar que una gran mayoría de las didascalias empleadas son de las que hemos denominado en un sentido amplio 'contextuales', o sea, no reflejan, aparte de las cinco paralingüísticas que hay en la Coda, una intención de especificar el modo de hablar de los personajes, sino más bien el desarrollo de los acontecimientos físicos que se producen en la escena. Probablemente lo que esto refleja es una inclinación claramente escénica en el teatro de Tom Stoppard³⁷, que le lleva ante todo a cuidar los detalles relacionados fundamentalmente con: los modos corporales significativos de los personajes (25 didascalias proxémicas y 11 cinésicas), los efectos de sonido (10 didascalias sonoras) y el propio aspecto de la escena (7 didascalias escénicas) más que los modos lingüísticos que se puede interpretar que en cierto modo ya aparecen reflejados en el contenido de las propias palabras y en los signos de puntuación utilizados.

Por lo tanto, y ya a modo de conclusión de este subapartado, queremos enfatizar aquí la necesidad, en cualquier análisis interactivo del género dramático, de investigar los distintos modos discursivos que aparecen en el mismo, para, de esta manera, acercarnos a una realidad literaria multiforme y tratar de comprobar la forma en que se desarrolla la comunicación entre el autor y los lectores, ya sea de forma directa, a través de las didascalias, o indirecta, a través de la caracterización de los personajes.

³⁶Este dato no se ha tratado de relacionar exclusivamente con la abundancia de didascalias, sino también con los monólogos y con la supuesta falta de proyección dialógica de algunas de sus obras (véase, por ejemplo, MacKenzie, 1989). A este respecto, y para rebatir esta tesis, cabe recordar la distinción que establece Pfister (1988, p. 129) entre una estructura monologada, en la que hay un consenso absoluto entre los personajes, sin cambio semántico de dirección, y una dialogada, en que estos cambios se producen de manera efectiva (véase, por ejemplo, la abundancia de movimientos de reto y de reapertura en la Coda, dato mencionado en este mismo subapartado anteriormente).

³⁷Esta inclinación escénica la reconoce el propio autor (Hayman, 1982, pp. 8-9) y es comentada posteriormente por Kelly (1990, p. 387).

3.2.6. Aspectos prosódicos (séptima columna).

En la última columna hemos visto reflejados los esquemas fonológicos de entonación propios del texto estudiado. La necesidad de incluir este aspecto³⁸ en el análisis se hace patente si tenemos en cuenta un par de consideraciones básicas. En primer lugar, que se trata de un texto escrito pero, como ya dijimos en el apartado 2.2.1, con una clara proyección oral. En segundo lugar, que, incluso tratándose de un texto del que no se ha podido disponer en su interpretación oral, para una correcta lectura del mismo necesitamos seguir unos cauces de entonación internos sin los cuales el significado y la función de lo que estamos leyendo quedaría muy desvirtuado, es decir, que por un proceso de habituación a la técnica de la lectura, incluso cuando leemos un texto de forma interna, reproducimos mentalmente unos esquemas fonológicos de entonación que suelen venir marcados por la propia estructura lingüística de lo que estamos leyendo y por los signos de puntuación utilizados. Piénsese si no en la interpretación tan extraña que podría hacer cualquier lector de estas líneas que utilizara un tono interrogativo o dubitativo en vez de uno asertivo en la parte final de esta misma oración que está leyendo ahora. Por lo tanto, la importancia de los modelos prosódicos en el análisis discursivo de un texto es de tal magnitud que, en algunas ocasiones, sin ellos difícilmente se podrían establecer factores tales como los tipos de actos que los personajes utilizan o la importancia de algunos casos de ruptura de la norma de turno conversacional.

Probablemente un caso muy claro del primer factor, la interpretación errónea de los actos discursivos producidos por los personajes, nos lo puede proporcionar uno de los propios personajes en la obra. Estamos hablando de los actos 266-69 del Acto Segundo, donde Bones interpreta el acto discursivo de búsqueda de Dorothy claramente como un acto de excusa. La única interpretación posible de este intercambio tan fuera de lo normal ha de buscarse en un análisis del tono empleado por Doty, que ha de resultar por fuerza lo suficientemente ambiguo como para que no sea posible una interpretación lineal sin la presencia de una acotación escénica de tipo paralingüística calificadora, que se halla presente. Por lo tanto, y aunque a nosotros como lectores nos resulte obvio que el acto tiene la función de búsqueda de una información desconocida,

³⁸Este punto ha sido mencionado con respecto a la evaluación de los textos literarios en general por S. Ramsaran:

"a knowledge of the stress, rhythm and intonation of normal spoken English can be of considerable help in evaluating literary texts." (Ramsaran, 1983)

gracias a una intervención directa del autor³⁹, necesariamente ha de interpretarse que el tono utilizado puede cumplir también la función de presentación de excusas, y de ahí que se le haya asignado el tono 3, marcado como claramente ambiguo y muy diversificado en sus posibles usos (véase al respecto O'Connor, 1985, capítulo 7), es decir, la ambigüedad de la expresión de Dorothy no puede ser solamente de tipo semántico, sino también prosódico-discursivo, o de lo contrario el movimiento siguiente de Bones quedaría sin efecto.

El segundo de los factores señalados, la relación existente entre el empleo de unos tonos determinados y la interrupción de un turno conversacional, también resulta bastante clara si pensamos que para que se pueda hablar de dicha interrupción tiene que haber existido previamente un turno incompleto con un tono definido. Pues bien, tanto más grave será esta violación de la norma conversacional cuanto más marcado sea el tono empleado (los tonos 2 y 3 aparecen definidos como 'marcados' porque de alguna manera se emplean para reclamar la atención del oyente, mientras que el tono 1 es fundamentalmente asertivo), es decir, una interrupción que se produce en el momento en que el hablante está marcando su derecho a reclamar o mantener el turno de habla se considerará discursivamente mucho más grave y menos aceptable que cuando simplemente se está contribuyendo al discurso con una simple afirmación no comprometida con los derechos sociales implícitos en el habla. Consideremos por ejemplo los actos discursivos 97 y 113 del Segundo Acto, en los que las interrupciones de George se producen precisamente en un momento en que Bones está empleando un tono marcado. Estas interrupciones, como se puede apreciar, no se han interpretado meramente como una violación de la máxima de turno, sino también como una amenaza a la cara social del hablante (FTA), y no solamente por tratarse de una acusación explícita, sino también por la forma en que se ha interrumpido al hablante en un momento en que claramente estaba reclamando el mantenimiento del turno por medio de un tono marcado.

Como hemos afirmado, los tonos marcados se utilizan, entre otras cosas, para reclamar el derecho a un turno propio. No obstante, no es éste el único uso que pueden tener, al menos de forma directa. Uno de los ejemplos más claros de los otros usos posibles lo tenemos en una parte de la obra que ya se ha comentado desde otra perspectiva, el monólogo de Archie al principio de la Coda (actos discursivos 19-31).

³⁹Leslie Thomson ha hablado de forma general de esta posible interferencia del narrador en los siguientes términos:

"Stoppard's directions display the allusiveness and wordplay of what he gives his characters to say." (Thomson, 1990)

En este caso podemos comprobar que el tono predominante en su disertación es el 3, especialmente en los actos que sirven como aparte de procedimiento. Recordemos que se había definido su discurso a este nivel como formalmente muy correcto en términos estructurales pero vacío de contenido tanto en términos semánticos como propiamente discursivos (expresiones aparentemente ininteligibles e incoherentes y ausencia de informativos que constituyeran una argumentación apropiada). Pues bien, hemos de considerar que la corrección estructural no se concreta solamente en un empleo adecuado de focos prospectivos y retrospectivos y apartes, sino también por medio de los esquemas fonológicos de entonación que están relacionados con éstos, es decir, que de la misma forma que Archie ha demostrado ser el gran dominador dialéctico con su conocimiento de las técnicas lingüísticas adecuadas para controlar el discurso de los demás personajes, también hay que atribuirle un dominio de la prosodia por el que consigue que hasta la disertación más absurda sea recibida con una salva de aplausos⁴⁰.

En conclusión, hemos tratado en este último subapartado de demostrar la importancia que los aspectos prosódicos, y más particularmente los relacionados con la entonación, tienen para un análisis adecuado del discurso, ya se presente éste en forma hablada o escrita, aún reconociendo que probablemente es mucho más fácil de llevar a cabo, fiable e ilustrativo en el primer caso que en el segundo.

⁴⁰Por supuesto, podría objetarse que el simposio se presenta en una forma claramente onírica, pero por un lado, y pensando en el tipo de mundo que se nos presenta en el resto de la obra, cuando llegamos al final aún nos queda la duda de si en verdad se trata de una realidad ficticia o de una ensoñación de George, y por otra parte, aunque de ésta se tratara, "what would it have looked like if it had looked as if it was real?" (cf. actos discursivos 882, 1081 del Segundo Acto).

3.3. Sugerencias didácticas.

Dentro de este apartado vamos a tratar de aplicar algunas de las técnicas de estudio incluidas en el análisis de la obra, y cuyas conclusiones en el plano estilístico se han puesto de manifiesto en el apartado anterior, a una serie de actividades que nos ayudarán a entender mejor el significado de la misma⁴¹. Abogaremos por lo tanto aquí por una extensión, en los años intermedios y finales de los estudios de Filología Inglesa, de la aplicación de los textos a la enseñanza de la literatura dentro del proceso de adquisición del lenguaje, tema que recogimos en el apartado 3.1. Lo que se quiere decir con esto, recordando las palabras de Short (1983) y Short & Candlin (1986), es que en el estudio estilístico de un texto se pretende ir desde la descripción, a través de la interpretación, hasta la evaluación del texto. Como parte de esta descripción podemos considerar la aplicación de técnicas analíticas que nos permitan llegar a una mejor comprensión del significado textual y discursivo, como el propio M.H. Short ha afirmado:

"via detailed stylistic analysis it should be possible to explain to foreign students how meanings and effects come about (...) even if they do not perceive them at first sight." (Short, 1983)

Hemos pretendido para encauzar mejor esta tarea distinguir de una forma bastante orientativa entre las actividades puramente dirigidas a la mejor comprensión del texto y las que se pueden aplicar más bien desde un punto de vista de análisis estilístico a la definición de los modos expresivos de la obra en cuestión, sobre las cuales ya se ha hablado en el apartado 3.2. Somos plenamente conscientes de que se produce un solapamiento efectivo entre ambas, ya que en muchas ocasiones, tal y como se ha señalado en la introducción al capítulo, no es tan simple, tan necesario ni siquiera tan conveniente distinguir entre los procesos de descripción, interpretación y evaluación de un texto. Por lo tanto, nos encontraremos una serie de referencias cruzadas imprescindibles entre este apartado y los dos anteriores.

⁴¹Sobre actividades prácticas a realizar para un mejor entendimiento de los rasgos estilísticos de un texto, véanse, entre otros, Leech (1969), Widdowson (1975), Leech & Short (1981), Carter (1982), Carter & Burton (1982), Carter & Simpson (1989) y Durant & Fabb (1987, 1990). En el primero, tercero, cuarto, quinto y sexto se incluyen sugerencias de actividades a realizar al final de cada capítulo, en el segundo se dedica un capítulo completo a tales actividades, en el séptimo se ofrece una tipología de actividades didáctico-estilísticas y en el último se conjuga teoría y práctica de una forma muy eficaz.

Como base teórica general de fondo para este apartado partiremos de las distintas aproximaciones al estudio y la enseñanza de la estilística estudiadas en Carter (1988), para posteriormente desarrollarlas con arreglo al modelo descriptivo ofrecido en nuestro apartado 2.3. Señala este autor la existencia de las siguientes aproximaciones:

- 1-Enseñanza de la gramática.
- 2-Enseñanza del léxico.
- 3-Enseñanza del texto como discurso.
- 4-Escritura creativa.
- 5-Interpretación del texto.
- 6-Textología comparada.
- 7-Enseñanza de la 'naturaleza' del lenguaje a través de la literatura.
- 8-Estudio de la 'naturaleza' del hecho literario.

Hemos considerado que con respecto a estas ocho aproximaciones, y basándonos en las conclusiones del apartado anterior, se pueden señalar una serie de actividades de carácter explícitamente didáctico. Vamos a tratar pues en este apartado de plantear algunas de las posibles actividades derivadas de nuestro modelo y que se pueden aplicar de alguna manera a los puntos aparecidos en esta taxonomía. Para tratar de ser lo más sistemáticos posible seguiremos el mismo orden en que aparecen en el artículo de R. Carter.

3.3.1. Enseñanza de la gramática.

Este punto, junto con el que se va a desarrollar en el subapartado siguiente, quizá no tenga una explotación clara en el modelo que se ha presentado aquí, al no habernos centrado en los aspectos de tipo gramatical en un sentido estricto sino en el campo del análisis del discurso, en el que probablemente las líneas gramaticales no están tan delimitadas, al ser éste la unidad superior del lenguaje en uso. No obstante, vamos a tratar de plantear aquí una serie de actividades de tipo didáctico que, apoyándose en algunos aspectos del modelo, puedan ayudarnos a comprender los rasgos estilísticos de la obra en cuanto a los elementos constitutivos del texto, entendiendo por lo tanto que planteamos aquí una aproximación a la gramática más amplia que la se ha considerado hasta fechas muy recientes en la historia de los estudios lingüísticos.

Una de las posibles actividades a desarrollar dentro de este campo partiría de los aspectos recogidos en la segunda columna, a nivel de referencia discursiva, estudiando de forma más específica la cohesión textual de los casos de ambigüedad referencial señalados en el apartado 3.2.1. Para ello partiríamos de los estudios de Halliday y Hasan (1976) sobre la referencia textual, tanto la léxica como la anafórica y catafórica. En la actividad que se quiere plantear aquí se pretendería estudiar todos los casos de referencia, por ejemplo en los actos discursivos 93-129 del Segundo Acto, localizando en primer lugar los casos de referencia textual para a continuación tratar de buscar los referentes⁴².

Otra de las posibles actividades de tipo gramatical sería radicalmente distinta de la anterior, ya que no trataríamos de centrarnos en los aspectos referenciales sino en una comparación entre los modos de discurso analizados en la sexta columna. Aquí se tomaría como ejemplo un fragmento de cada uno de los modos señalados, que tuvieran una longitud similar (por ejemplo, los actos discursivos 143-155, 156-167 y 218-232 de la Coda), para a continuación estudiar la complejidad oracional y los tiempos verbales de estos fragmentos, lo que de alguna manera debería marcarnos diferencias notables entre los tres modos discursivos señalados. Se podría comprobar de esta forma

⁴²Lógicamente, el resultado de la primera parte de la actividad ha de ser bastante claro, lo cual no se puede decir de la segunda, la búsqueda de los referentes. Precisamente éste es el tipo de efecto que se pretende conseguir, es decir, que los propios alumnos a los que hipotéticamente iría dirigido este ejercicio se dieran cuenta de que uno de los medios de que el autor se vale para plantear esta ambigüedad discursiva es propiamente referencial, al no poder encontrar los referentes en el texto precedente, y de ahí que el proceso de recuperación de la información sea poco menos que imposible, o al menos, que lleve mucho más tiempo del necesario en otras circunstancias.

cómo el modo más complejo bajo ambos conceptos es el monologado y cómo el uso del gerundio en las didascalias marca un cierto sentido de movilidad y progresión que no aparece reflejado tan claramente en el modo dialogado.

3.3.2. Enseñanza del léxico.

Como ya se ha apuntado en el apartado 3.3.1, ninguno de estos dos aspectos, el gramatical y el léxico, aparecen explícitamente reflejados en el modelo como tales. No obstante, al igual que se ha hecho en el caso anterior, se va a tratar de recoger aquí unas actividades que puedan relacionarse con el tipo de modelo de análisis que se ha presentado, para de esta manera servirnos para una interpretación más adecuada de los modos lingüísticos utilizados en la obra.

Una actividad que se podría realizar está de nuevo relacionada con los fragmentos a los que nos acabamos de referir, es decir, uno procedente del modo dialogado, otro del monologado y otro del que se plantea entre el autor y los lectores. En esta ocasión, en vez de pretender analizar aspectos gramaticales nos centraríamos en los puramente léxicos, pretendiendo distinguir entre vocablos concretos y abstractos, para de esta manera tratar de observar si se repiten los procesos expresivos descritos en el subapartado anterior, es decir, si el grado de simplicidad oracional de un modo discursivo se puede relacionar de alguna manera con una supuesta concreción léxica, señalando con ello dos modos discursivos que se definen no solamente con arreglo al número de interactantes y a la longitud de los turnos sino que también muestran una diferencia en cuanto al grado de complejidad formal y concreción léxica.

Una segunda actividad de tipo léxico estaría relacionada con un fragmento del texto que ya se ha comentado, el del monólogo de Archie al principio de la Coda (actos discursivos 19-31). En esta ocasión se pediría a los alumnos que hicieran un análisis de los registros léxicos presentes en el fragmento, para relacionarlos con algunos de los rasgos del personaje, así como tratar de buscar un significado propio a las expresiones que no se puedan entender literalmente. Por supuesto, esta actividad, al igual que todas las que se quieren plantear en este apartado, irían dirigidas a alumnos con un nivel muy avanzado, puesto que su complejidad implica incluso un cierto grado de interpretación subjetiva derivarla de un buen conocimiento del idioma inglés⁴³.

⁴³Otras posibles actividades de tipo léxico, aunque reconocemos que no guardan relación alguna con los métodos empleados en el modelo, podrían estudiar la ambigüedad léxica y los juegos de palabras en la obra. Un ejemplo de ello sería la localización e interpretación de la palabra "yellow" a lo largo de la obra, que tiene un peso específico importante si relacionamos sus distintas acepciones con el uso repetido que de ella hace el autor, o bien las connotaciones de palabras como "hair" y "fire" en el Primer Acto, etc.

3.3.3. Enseñanza del texto como discurso.

Para la explotación de este tema se puede partir del estudio de las conclusiones sobre las características gramaticales de los modos discursivos planteado en el apartado 3.3.1, es decir, si partimos de la base de que en la obra tenemos tres modos discursivos diferentes, como se ha mostrado más arriba, se trataría de observar a continuación las implicaciones discursivas que este hecho plantea. Para ello podríamos partir de comparar este texto con otros que tuvieran una estructura similar pero más directa, por ejemplo, y puesto que de la representación de un simposio se trata, compararlo con un debate de similares características grabado y posteriormente reproducido por escrito, o bien, y basándose en la forma que ha tomado, con las actas de un juicio auténtico. Incluso en una comparación muy superficial nos encontraríamos con una serie de hechos indiscutibles, por ejemplo, que la función del autor como narrador, es decir, su presencia a través de las didascalias, no se da, que hay una mayor explicitación y coherencia en los textos no literarios, que no tiene por qué haber una gran diferencia entre las formas puramente lingüísticas de los usos habituales y los creativos, etc. Con ello marcaríamos no ya las características del texto en sí sino las consecuencias que éstas tienen para el discurso literario.

Para ser más explícitos, y tratando de centrarnos en aspectos más concretos del modelo, vamos a tratar de señalar dos posibles actividades que, utilizando la Coda y la reproducción escrita de un juicio o un simposio reales, sirvieran para ayudarnos a entender las características del texto como discurso. En una de ellas se podría aplicar nuestro modelo de análisis a un interrogatorio de un abogado a un testigo, para a continuación compararlo con los actos discursivos 47-64, en los que Archie interroga al Capitán Scott. El resultado previsible de la actividad sería fundamentalmente que en el texto no literario no se daría la profusión de violación de las normas conversacionales que encontramos en el literario, y, por supuesto, y esto es esencial, que de ningún modo se produciría en forma de monólogo, sino de diálogo, con un número mucho mayor de acontecimientos de A que de B. Por supuesto, la actividad como tal no acabaría aquí, sino que serviría para a continuación extraer una serie de conclusiones sobre lo que Stoppard pretende plantear con respecto al personaje de Archie como dominador, y cómo este esquema no se repite en una situación discursiva no literaria, al menos no por medios tan obvios.

Una segunda actividad dentro de este apartado estaría relacionada con el modo monologado, en particular, el monólogo de Archie al principio de la Coda (actos discursivos 19-31). Partiendo de nuevo de la comparación con el discurso no literario,

se trataría de aplicar el modelo de análisis en su sexta columna a una disertación de un simposio real. Previsiblemente el resultado de esta comparación estaría en la línea de lo apuntado en el apartado 3.2.5 sobre este monólogo de Archie, inaceptable también en términos discursivos, al carecer de los informativos constitutivos de las secuencias principales y tener la estructura del monólogo solamente en cuanto a sus aspectos más formales, a diferencia de un monólogo de una transacción no literaria, que supuestamente presentará una línea argumentativa propia y completa.

3.3.4. Escritura creativa.

Las actividades que se van a señalar en este subapartado deberían estar destinadas exclusivamente a alumnos de un nivel muy avanzado, ya que no se pretende de ellos solamente que escriban un fragmento de una obra de teatro en inglés, sino que reproduzcan unos modos expresivos aproximadamente similares a los utilizados por el autor en la obra, es decir, se les está pidiendo algo muy similar a lo que hace el propio Stoppard, crear una mimesis relativa de un hecho lingüístico objetivizado, en el caso del escritor una imitación de una conversación pasada por el filtro de la creación literaria y en el caso de los estudiantes una imitación de una obra de teatro en un estilo muy definido. De ahí que pensemos que quizá las actividades de este tipo se deban llevar a cabo como culminación al proceso de estudio de la obra, o sea, que se realicen cuando ya se hayan observado las características formales y estilísticas del texto en sí, o al menos de una parte importante del mismo, que podría ser el primer acto, para de esta manera poder reproducir más adecuadamente unos modos expresivos definidos.

La primera actividad que creemos que es obvia, con arreglo al finzi abierto de la obra, es precisamente la de aportar un final adecuado, respondiendo a una de las preguntas claves del texto: "Who killed McFee?". Por supuesto, la respuesta a esta pregunta no se pediría en un modo narrativo, que iría en directa contradicción con las características del texto como discurso teatral, sino que tendría que responder a las convenciones del género dramático. Se podrían apuntar una serie de ideas al respecto, como el regreso del mismo inspector Bones, hombre incorruptible al fin y al cabo, el hallazgo del arma homicida o de nuevas pruebas sobre la culpabilidad de alguno de los asistentes a la fiesta, etc. A un nivel meramente orientativo, se podría pedir a los alumnos que limitaran su creación literaria a un máximo de dos nuevas transacciones, para evitar que se perdieran en un posible exceso de detalles.

La segunda actividad que se propone dentro de este campo ya se ha apuntado en cierto modo con anterioridad. Se trataría de una actividad que habría que realizar cuando los alumnos ya conocieran las bases del modelo en detalle pero antes de leer la obra entera, ya que se pretendería simplemente darles la estructura de un intercambio, al menos en las columnas más mecánicas, la 3, 4, 6 y 7, junto con los hablantes. Como podemos comprobar, se trata de una extensión de los ejercicios tipo 'cloze', en lo que esta actividad tiene de completar un texto en el que faltan algunos elementos. El propósito de una actividad de este tipo sería básicamente el de comprobar si los alumnos han asimilado la estructura del modelo y si son capaces no ya de aplicarlo al análisis de una obra sino de crear un texto de unas características

discursivas determinadas, así como el de prepararlos para la actividad anteriormente reseñada. Una primera explotación posterior sería la comparación de los textos producidos por los alumnos con el texto de la obra, no exclusivamente desde un punto de vista normativo, de explicar lo que está bien o mal, sino más bien para observar cómo formas diferentes de expresión crean efectos diferentes en el lector. Asimismo se podría completar su aplicabilidad realizando el análisis de las dos columnas restantes, la 2 y la 5.

3.3.5. Interpretación del texto.

En definitiva, éste debería ser uno de los puntos a los que se debería llegar tanto a través de las actividades señaladas anteriormente como en el propio análisis de la obra, que sería de esta manera ante todo una ayuda en su proceso de interpretación. No obstante, lo que no hemos planteado hasta ahora es la forma en que se presentaría el texto, es decir, prácticamente no hemos contado con la posibilidad de dosificar la lectura y el análisis de forma tal que, por ejemplo, la caracterización de los personajes se analice de manera reflexiva. Precisamente éste sería el punto al que nos llevaría la realización de la primera actividad enfocada a la interpretación del texto. En esta actividad se pediría a los alumnos que, después de leer y aplicar el modelo, parcialmente, al Primer Acto, en el que ya se han observado en los personajes unas actitudes claras hacia el discurso de los demás, asignaran emisores a uno o varios actos discursivos significativos seleccionados por el profesor, es decir, emparejar actos discursivos desconocidos hasta ahora con los emisores de los mismos, de forma que, si ya se ha hablado del grado de abstracción léxico de George, de las repetidas llamadas de Dorothy o del papel de Bones como personaje nuevo encargado de buscar información⁴⁴, que se seleccionaran actos muy ricos en estos rasgos pero sin indicar a los alumnos quiénes son los emisores de los mismos. La explotación de la actividad, por supuesto, no terminaría aquí, ya que procederíamos a continuación a verificar si los alumnos han predicho acertadamente el emisor y a entablar una discusión sobre los rasgos definitivos de los personajes y sobre los medios lingüísticos discursivos de los que se sirve el autor.

Se podría hacer una segunda actividad relacionada con la interpretación del texto en un estadio ya final, cuando ya se hubiera leído entero, y que podría ir relacionada en este caso con los diferentes modos expresivos y géneros literarios de que se habría podido valer el autor para plasmar la ficción que nos presenta en la obra dramática, es decir, con la interpretación del texto como representativo de un género, el dramático. Se pediría en esta ocasión a los alumnos que, con la información de que disponen después de leer la obra, y sabiendo que aún no se conoce el autor de los asesinatos, redactaran un artículo periodístico, incluido el titular, en el que se diera la información básica sobre los hechos acaecidos. Seguramente los resultados serían muy diferentes entre sí, ya que, según inclinaciones personales de cada alumno, se centrarían en el

⁴⁴Sobre los personajes de Archie y Crouch, a estas alturas, sería muy difícil realizar una actividad de esta índole, porque sus intervenciones en el Primer Acto son prácticamente nulas, con lo cual no hay caracterización presente y no puede darse un proceso claro de predicción.

asesinato de McFee, el de Clegthorpe, el hallazgo del cuerpo de McFee en el parque, la celebración del simposio, el regreso de Scott a la tierra, o incluso en la tragedia de Thumper y Pat (!?). En definitiva, el proceso sería el mismo, ya que de lo que se trataría a continuación sería de observar la variación de modos expresivos, qué es lo que ha perdido o ganado el texto al cambiar la forma y el punto de vista, y, en definitiva, cómo los modos discursivos de ambos textos son muy distintos y cómo esta reflexión nos puede ayudar en un estudio posterior de los géneros, tanto literarios como no literarios.

3.3.6. Textología comparada.

Probablemente éste sea uno de los campos más ricos en la moderna aproximación didáctica a los estudios estilísticos en una perspectiva lo suficientemente amplia. La razón de esta riqueza de uso se encuentra fundamentalmente en que no podemos limitarnos a observar las diferencias discursivas generales entre los modos literarios y los no literarios a un nivel teórico, sino que lo que valga como aproximación especulativa hay que comprobarlo también de una forma más empírica, o sea, que si afirmamos que la situación discursiva de un texto literario es en principio distinta de uno no literario, esta afirmación tiene que verse apoyada y reforzada por una comparación efectiva que nos permita comprobar su grado de veracidad. Por ejemplo, y con esto entramos ya en el terreno particular de las actividades a desarrollar en este campo, una posibilidad que ofrece es la de, en este caso, seleccionar y comparar algunos de los textos producidos por los alumnos, especificados en el apartado 3.3.5, con los propios fragmentos de la obra en que se suscitara el tema que recogen los artículos de los estudiantes. En principio, esto nos permitiría comparar no ya específicamente el lenguaje utilizado por distintos emisores, sino las convenciones discursivas, relacionadas con cada uno de los apartados de nuestro modelo de análisis. Se podría observar, por ejemplo, el grado de concreción referencial, el de informatividad en cuanto a los acontecimientos de los diversos tipos, la presencia de clases distintas de actos de habla, etc.

Por supuesto, la única utilidad de la textología comparada no es la de establecer semejanzas y diferencias entre géneros distintos, ya que si así fuera sus objetivos resultarían un tanto insuficientes para la versatilidad que este método de investigación ofrece. Otra de las posibilidades que tenemos en este campo es la de ofrecer una perspectiva de la evolución de un mismo autor a lo largo de su producción, ya que los condicionantes externos lógicamente afectan a sus escritos. En este sentido, una actividad que creemos podría ser muy ilustrativa es la que se va a esbozar a continuación. Partiríamos en este caso de la primera edición de la obra "Jumpers" (Faber & Faber, 1972) y la tercera⁴⁵ (Faber & Faber, 1986), para centrarnos en los intercambios entre Crouch y Archie en la Coda. En éstos se puede observar una clara evolución en la figura de aquél, que, de ocupar un lugar prácticamente de comparsa de éste en la primera edición pasa en la tercera a contribuir de forma mucho más efectiva

⁴⁵El motivo de elegir precisamente estos dos extremos creemos que es evidente. Por un lado, nos permite comprobar una evolución efectiva a lo largo de catorce años en la vida del autor. Por otro lado, hemos comprobado las suficientes diferencias estructurales y expresivas entre ambas como para poder hablar de ediciones, no meramente impresiones, diferentes.

al diálogo y además planteando unos claros movimientos de reto a Archie y a su discurso. Las implicaciones de este hecho son, lógicamente, debatibles, pero al menos muestran que a nivel de caracterización Crouch está siguiendo un proceso similar al de Clegthorpe y, supuestamente, al de McFee, con lo que todo esto puede plantear al nivel de una interpretación global de este final de la obra como un nuevo principio de oposición real a unos modos sociales determinados.

Por último, la comparación con otros textos dramáticos también resulta válida en una dimensión sincrónica y diacrónica. A un nivel sincrónico podríamos centrarnos en una serie de aspectos que ya hemos recogido a lo largo del apartado 3.2, tales como el nivel de informatividad, actos de habla y la presencia de modos discursivos diferentes en otras escuelas dramáticas contemporáneas y otros autores. A un nivel diacrónico, la comparación evidente se establecería entre esta obra y otras procedentes de distintos períodos del teatro en lengua inglesa, y nos serviría para observar, por ejemplo, la mayor o menor presencia de las didascalias extradiológicas, la utilización de actos de habla diferentes, el grado de informatividad, etc. Por supuesto, esta sugerencia es muy general y no se ha concretado en unas actividades específicas, ya que consideramos que el campo es tan rico y las posibilidades tan diversas que incluso podrían llevarnos a plantear una historia diacrónica de la evolución del discurso dramático en lengua inglesa desde sus orígenes hasta nuestros días. Por lo tanto, nos hemos limitado a apuntar el principio general en que se basarían los estudios dentro de este campo.

3.3.7. Enseñanza de la 'naturaleza' del lenguaje a través de la literatura.

Dentro de este campo podríamos centrarnos, en conjunción con lo visto en el subapartado anterior, en los distintos usos y variedades del lenguaje, y más particularmente, teniendo en cuenta el carácter eminentemente discursivo y dialogal del modelo propuesto, de las formas del lenguaje en la obra que hemos analizado. El procedimiento general por lo tanto sería el de partir del texto original para compararlo con otras formas lingüísticas similares pero que no hayan pasado por las convenciones y el proceso de preparación y acondicionamiento del lenguaje no espontáneo y no improvisado.

En este caso, y como complemento a las actividades ya señaladas en el apartado 3.3.3, se podría partir de un fragmento de la obra para compararlo con una conversación real, que se podría obtener de textos que tengan ya un corpus de conversaciones propio, como por ejemplo, Atkinson & Heritage (1984), o algún otro de los escritos de la Escuela Etnometodológica americana⁴⁶. Sería conveniente seleccionar dos fragmentos discursivos que tuvieran en común aspectos tales como número de participantes, clase de secuencia y grado de familiaridad, ya que, por ejemplo, de bien poco nos serviría comparar una secuencia de cierre en la obra con una secuencia de apertura en una conversación real, o un fragmento en el que el grado de distanciamiento en uno y otro modos discursivos sea muy desigual. A modo de ejemplo, podríamos plantear una comparación, partiendo de nuestro modelo de análisis, entre una presentación ficticia (actos discursivos 199-247 del Segundo Acto) y una presentación tomada de la vida real. Esto nos aseguraría que el número de participantes, grado de conocimiento entre éstos y propósito de la secuencia fueran similares, aunque se pudieran apreciar otras muchas diferencias en cuanto al grado de espontaneidad, convenciones propias del discurso libre e improvisado, grado de informatividad, temas a tratar, etc. En conclusión, lo que se pretendería con esta actividad sería concienciar a los alumnos de las diferencias inherentes al uso del lenguaje en contextos discursivos diferentes.

Una segunda actividad relacionada con la naturaleza del lenguaje podría servirnos además para verificar nuestras afirmaciones sobre el texto literario y el texto espectacular, planteadas en el apartado 2.2.3. En particular, estamos hablando de una

⁴⁶Se ha pensado precisamente en los escritos de esta escuela por los métodos de recogida de material y de sistematización que siguen, y que casi garantizan el nivel de espontaneidad y naturalidad para poder juzgar adecuadamente un discurso hablado libre como tal.

comparación entre el texto escrito y una o varias representaciones teatrales del mismo. El mayor problema que podemos encontrarnos en este caso es el de localizar el texto espectacular, por supuesto, al no tratarse de una obra clásica en el género y de la que se puedan conseguir con facilidad versiones en soporte de vídeo. No obstante, planteamos este método de estudio como una mera posibilidad, contando asimismo con la opción de aplicarlo a otras obras más accesibles en este sentido. El objeto de esta actividad sería en cierto modo el de entenderla como un complemento de la anterior, es decir, el de comprobar las diferencias obvias entre las formas de lenguaje hablado y escrito. Uno de los puntos comunes entre esta actividad y la anterior es el de observar la ausencia de un posible autor como intermediario entre el texto y el destinatario. En cuanto a los puntos divergentes, el más obvio es el que se deriva de que, en todo caso, la concepción escrita del texto literario es previa a la representación oral del mismo, y que ahí se originan claras diferencias en cuanto a algunas de las características técnicas de la conversación, señaladas en el apartado 2.1.1, y que lógicamente no deben aparecer ni en la representación escrita de la obra ni en la oral. Por lo tanto, esta actividad nos serviría ante todo para verificar la forma en que se le pueden dar usos diferentes a un mismo texto, en un ámbito escrito y otro hablado.

3.3.8. Estudio de la 'naturaleza' del hecho literario.

Para este apartado final no vamos a plantear actividades específicas, sino que nos vamos a limitar a hacer una serie de reflexiones sobre las anteriores. El motivo principal por el que no se van a añadir nuevas actividades es porque consideramos que en las quince que se han señalado en los apartados 3.3.1 al 3.3.7 ya se ha tratado suficientemente el tema que se pretende cubrir en este subapartado final, aunque se haya enfocado específicamente hacia campos muy determinados, es decir, que si se ha partido de una obra literaria, y se ha comparado ya con otros textos literarios y no literarios, precisamente ha sido en parte para estudiar la naturaleza del hecho literario, tanto desde un punto sincrónico como diacrónico, así como de los posibles usos que el género dramático puede tener dentro del hecho literario. Por este motivo, consideramos que la mejor actividad que se podría hacer en torno a este punto final del estudio estilístico del texto sería una puesta en común de las conclusiones que se pueden extraer de todas las actividades anteriores, lo que seguramente sería muy ilustrativo no ya de la naturaleza del hecho literario en sí, sino también de las características estilísticas de la obra analizada.

Por último, y como una actividad que está al alcance de cualquiera que haya leído este trabajo y que esté dispuesto a leer la obra desde su principio, propondríamos aquí la comparación entre el Primer Acto de la obra y el resumen de sus transacciones, presentado al principio del apartado 2.4. Esta comparación sería muy ilustrativa en cuanto a la naturaleza del hecho literario puesto que el resultado de la aplicación de la técnica del resumen nunca puede ser un nuevo texto literario, a diferencia de lo que sucedería con otros géneros no literarios, en los que se perdería gran cantidad de detalle pero cuya esencia básicamente permanecería igual⁴⁷.

⁴⁷Este dato ha sido citado anteriormente por H.G. Widdowson (1975, p. 74).

CONCLUSIONES FINALES

En este apartado final vamos a tratar de resumir brevemente las principales conclusiones que se pueden extraer del trabajo desarrollado hasta el momento. Teniendo en cuenta los objetivos iniciales y la estructura general del trabajo, nuestras conclusiones se van a plantear en tres dimensiones relacionadas pero que desde el principio se han señalado como relativamente independientes. En primer lugar se indicarán las conclusiones propiamente derivadas del uso genérico del modelo, tanto las que son directamente deducibles de la aplicación que aquí hemos hecho, y que por lo tanto están relacionadas ante todo con su utilización en un medio literario dramático, como las más generales, relacionadas con el uso del lenguaje en general. En segundo lugar se indicarán una serie de conclusiones sobre el género dramático, derivables en todo caso de la utilización que aquí se ha hecho de nuestro modelo de análisis, y pretenderán reflejar ante todo los aspectos específicos diferenciadores del uso del lenguaje en este género literario en relación con otros usos, tanto literarios como no literarios. Por último, en el tercer grupo de conclusiones se pretenderá reflejar ante todo las características propias discursivas del teatro de Tom Stoppard en general y de la obra "Jumpers" en particular, basándonos en el análisis que se ha hecho de la obra. Pasemos por lo tanto ya sin más a indicar nuestras conclusiones sobre el trabajo.

-La aplicación de nuestro modelo de análisis nos ha permitido en primer lugar analizar un hecho que ha sido muy debatido prácticamente desde los primeros estudios que se hicieron del discurso hablado. En particular, estamos hablando de una antigua controversia abierta en torno a la validez de la aplicación de unas categorías constitutivas a este modo de discurso. A este respecto tenemos desde opiniones que señalan de forma estricta la existencia de unas estructuras que abarcan desde la forma superior hasta la inferior del discurso hasta opiniones que señalan que, por las características propias de esta forma de lenguaje, la definición y aplicación de tales estructuras no es posible. A tal respecto hemos podido comprobar, en el propio análisis de la obra, que, aunque tales categorías constitutivas no aparezcan de una forma tan estrictamente normativa como han entendido algunos autores, al menos sí se puede hablar de una cierta estructuración que nos permite dividir el discurso hablado en unos rangos superiores a su vez divisibles en otros inferiores hasta llegar a la categoría indivisible en términos pragmáticos. Al mismo tiempo, hemos podido comprobar cómo la desviación de las estructuras fijadas en nuestro modelo está íntimamente relacionada con una serie de aspectos que aquí hemos denominado de índole superior, y que al mismo tiempo nos marcan otro claro desacuerdo entre las teorías actuales sobre el discurso hablado y la práctica del mismo, en particular, la ruptura de unas máximas conversacionales que siempre está justificada por unas estrategias discursivas previas

y superiores. Podemos por lo tanto afirmar que aunque la estructura del discurso hablado no puede fijarse a priori por todos los factores que intervienen en su constitución, sin embargo sí podemos proceder a su análisis a posteriori, sin olvidar en ningún momento que en su constitución intervienen una serie de factores de muy difícil, pero no imposible, justificación y catalogación.

-En segundo lugar, y como un hecho en cierto modo deducible de la conclusión anterior, hemos podido comprobar la necesidad de conocer e interpretar unos aspectos que podríamos denominar contextuales para así poder analizar de forma adecuada muchos de los factores que constituyen el discurso hablado. Podemos afirmar por lo tanto que si a estos aspectos se les está dando cada vez mayor importancia en el estudio del lenguaje en general, en el caso del discurso hablado ésta se hace aún más patente. Si nos basáramos en cuestiones puramente lingüísticas, sería poco menos que imposible proceder a un análisis claro y coherente de una serie de parámetros que se han incluido en nuestro modelo de análisis, y entre los cuales podríamos encontrar el grado de informatividad, la función y tipos de los actos de habla ilocucionarios, el estudio de las rupturas de las normas conversacionales, y la división y catalogación de actos discursivos. En el corpus analizado hemos encontrado un número más que suficiente de ejemplos en los que, sin un conocimiento adecuado de la situación previa no sería posible llevar a cabo una aplicación del modelo. Para ello bastaría con estudiar de forma aislada alguno o algunos de los actos discursivos analizados y tratar de aplicarles los mismos parámetros utilizados para el texto completo. En muchos casos el resultado estaría muy lejos de ser satisfactorio.

-Otra conclusión que se puede extraer del trabajo y del modelo aplicado es cómo el estudio de todas las cuestiones que se consideran constituyentes de la forma y función del discurso hablado, con su componente lingüística y contextual a varios niveles, nos ayuda de manera global en un mejor conocimiento del lenguaje y su uso en general. Lo que queremos decir con esto es que, aunque los aspectos que se han estudiado en este trabajo se han englobado inicialmente bajo la denominación de estudio y análisis del discurso hablado, se podría hablar incluso de un propósito de tipo más general, que es el conocimiento y análisis del lenguaje como tal, independientemente de que hablemos de una de las formas que puede tomar. En este sentido, un estudio de aspectos como la referencia discursiva, el nivel de informatividad, los actos de habla, o las estrategias de ruptura de las normas discursivas puede ser un apoyo esencial para el estudio genérico del lenguaje, y no de forma exclusiva para los cauces y formas de comunicación que constituyen los aspectos puramente discursivos del lenguaje. Pensemos que, aunque se haya partido aquí de la base del análisis de textos hablados,

posteriormente se ha producido una extrapolación de los métodos apuntados para su aplicación a un texto que en su origen es escrito, aunque represente una forma hablada y una de sus posibles aplicaciones futuras se vaya a producir en este medio. Consideramos por lo tanto que algunos de los puntos que aquí se han cubierto se podrían aplicar al análisis de textos que fueran, tanto en su origen como en su posterior aplicabilidad, y a diferencia del aquí analizado, escritos, y por lo tanto radicalmente diferentes en muchos aspectos básicos.

-Otra de las conclusiones derivables del modelo es, a un nivel ya más específico de uso de modelos de tipo lingüístico para el análisis estilístico de textos literarios, la necesidad de utilizar unos medios técnicos que nos permitan encarar el análisis de un texto con confianza y de forma un tanto independiente de la subjetividad que ha predominado en este campo a lo largo de muchos años. Recordemos en este sentido que se ha hablado de las opiniones de algunos estudiosos del teatro de Tom Stoppard, que por lo general, aunque no siempre, resultaban bastante adecuadas, pero que presentaban el inconveniente de tener un origen totalmente subjetivo y por lo tanto difícilmente analizable en sus últimas consecuencias y abierto con facilidad a otra crítica asimismo subjetiva. Lo que se ha pretendido aquí ha sido, entre otras cosas, plantear un método que al menos dé como resultado un proceso uniforme de la fase de descripción, sobre el cual luego hasar una segunda fase de interpretación y una tercera de evaluación. Como hemos observado, aunque las conclusiones en estas dos últimas fases puedan ser diferentes según los distintos analistas, la primera presenta unos rasgos claramente objetivables sin los cuales no se debería proceder a estudiar unos aspectos que son por fuerza mucho más complejos y hasta cierto punto sofisticados que los puntos previos.

-La siguiente conclusión puede parecer en cierto modo que no lo es tal sino más bien el punto de partida general del trabajo, pero hay que tener en cuenta que permite matizaciones. De lo que estamos hablando es de la posibilidad de aplicación del modelo al estudio global del teatro a un nivel estilístico avanzado. El primer matiz especifica un tanto la hipótesis inicial de trabajo en este estudio, es decir, que si en un principio lo que se pretendía, entre otras cosas, era crear un modelo de análisis que nos permitiera aproximarnos a las opciones estilísticas de que dispone un autor para, por medio de un diálogo entre los personajes, establecer unas relaciones discursivas con el lector, creemos que este objetivo se ha cumplido, pero que además, yendo un poco más lejos, el resultado ha sido la propuesta de un sistema por el cual podemos analizar diversas formas de establecer dichos cauces discursivos dependiendo de diferentes períodos, autores y concepciones del género dramático, es decir, que consideramos que la aplicabilidad global del modelo no queda restringida a su uso en el análisis de la obra

"Jumpers", ni siquiera de otras obras de Tom Stoppard, sino que puede abarcar en principio al teatro contemporáneo y quizá con ciertas variaciones a otros modos dramáticos más clásicos. El segundo matiz está relacionado con otro de los aspectos esenciales del trabajo, el más puramente didáctico. Recordemos que se ha hablado en la formulación de esta conclusión del estudio del teatro a un nivel avanzado. Consideramos que la referencia al nivel avanzado de alguna manera determina que se pueda justificar la aplicabilidad del modelo no ya en un ámbito puro de investigación, sino de forma más general, a un ámbito también docente, es decir, que la introducción paulatina de los aspectos puramente teóricos del modelo pueden resultar muy enriquecedores para el posterior análisis de textos dramáticos por parte de estudiantes de los últimos años de la licenciatura en Filología Inglesa, y por lo tanto matizamos de esta forma que la utilización del término 'avanzado' no necesariamente excluye los usos didácticos del modelo.

-La siguiente conclusión en parte ya se ha apuntado en las anteriores, pero nos gustaría darle un enfoque algo más técnico que el que ya se ha indicado. En esta ocasión se está hablando de la forma en que el modelo se puede usar para establecer una conexión efectiva entre lo que en nuestro estudio se ha entendido como socioliteratura y linguoliteratura. Queremos decir con esto que si en lo que hasta ahora ha sido la corriente dominante en el estudio de los textos literarios, y en la que se atendía ante todo a los factores históricos, contextuales y sociales que influían de modo determinante la vida y la obra de un autor, han predominado ante todo aproximaciones de tipo contenidista y, en general, bastante intuitivo, la aplicación sistemática de un modelo con estas o similares características a los distintos géneros literarios nos puede servir para contrastar unas opiniones influidas por lo general por ideas preconcebidas e influidas por otras opiniones previas con otras nociones e ideas que son en principio bastante objetivables y que claramente se pueden contrastar con los cauces expresivos empleados por un autor, como de hecho se ha tratado de hacer en el apartado 3.2.

-Como un punto dentro de lo que hemos denominado conclusiones sobre el modelo en sí, nos gustaría hacer una breve mención de una de las aplicaciones evidentes que éste puede tener y que en cierto modo podría justificar por sí sola su utilización a los niveles de los que antes hemos hablado. Estamos hablando en este caso de la utilidad que puede tener de forma específica para un estudio amplio y completo de la caracterización de personajes, fundamentalmente en el género dramático, pero, como ya hemos indicado, también por extensión en otros géneros como el de la narrativa. A tal respecto, aunque durante muchos años la caracterización de los personajes se haya asociado con aspectos temáticos y contenidistas, y más adelante se

haya relacionado con aspectos más puramente textuales que discursivos, al basarse en rasgos distintivos de la forma lingüística de sus modos de expresión, hemos tratado de demostrar en este trabajo que, aparte de estos dos aspectos, la caracterización también se puede producir, desde un punto de vista más pragmático, en la manera en que un autor decide que un determinado personaje ha de comunicarse, o dejar de comunicarse, con los demás personajes, y que si se ha hablado en repetidas ocasiones de que el propósito y la justificación inicial que subyace en toda obra dramática está por encima de los modos expresivos de los personajes de forma individual, no es menos cierto que los medios de los que ha de valerse un dramaturgo han de tomar como base a los propios personajes, y que sin conflicto de intereses, y por lo tanto, sin discurso, entre los mismos, difícilmente se podría desarrollar adecuadamente una estrategia superior inicial. Podríamos afirmar en tal sentido que la mayoría de las obras dramáticas no consisten simplemente en un monólogo prolongado por parte de cada personaje hasta que se alcanza el final de la obra, sino que hay intercambio de pareceres y que la forma en que se establezca dicho intercambio de pareceres va a condicionar en gran medida el resultado final de la obra y, por supuesto, de sus elementos constituyentes.

-Dentro del segundo grupo de conclusiones, como ya se ha dicho, vamos a incluir las que se refieren específicamente a la esencia del género dramático, más que a la aplicación que se haya hecho de unas teorías de análisis del discurso hablado a un texto dramático concreto. Nuestra primera conclusión al respecto afecta de forma directa a la naturaleza del género, en el que podemos observar la existencia de modos discursivos claramente diferentes, que hemos denominado de forma muy global 'dialogado', 'monologado' y 'didascalias'. En relación a una de las conclusiones establecidas anteriormente hay que enfatizar la necesidad en primer lugar de distinguir entre estos tres modos para a continuación dar unos instrumentos críticos que nos permitan definir el uso que se hace de estos tres modos discursivos, tanto por presencia como por ausencia, es decir, que la ausencia de uno o dos de estos modos puede ser, como mínimo, igual de significativa que su presencia. Dentro de la existencia de estos tres modos hay que contemplar, además, las variantes que podemos encontrar en los mismos, es decir, las categorías que hemos señalado. Se podría alegar a esta diferenciación que se ha elegido una obra que se acopla bastante bien a los tres modos de discurso distinguidos, pero en cierto sentido el motivo de elegir precisamente esta obra no ha sido el de justificar un modelo previo, sino, por el contrario, el de hacer una comprobación exhaustiva del mismo, y en este sentido no habría sido muy ilustrativa su aplicación a una obra que hubiera sido proporcionalmente deficiente en uno de los tres modos de los que hablamos. Asimismo, tenemos que enfatizar que entre los medios expresivos propios del género dramático hay necesariamente que contemplar el de la

relación directa entre autor y lector, y no solamente, como se ha pretendido en otras aproximaciones recientes, el diálogo entre los personajes, ya que del análisis de las didascalias podemos deducir una serie de hechos que afectan de forma global al discurso dramático. Por último, también las proporciones que se den de cada uno de estos tres modos pueden ser muy significativas del desarrollo general de la obra, por ejemplo, en cuanto al protagonismo directo del autor, a través de las didascalias, de los personajes en interacción, a través del diálogo, o de los mismos personajes con respecto a los lectores, a través del monólogo.

-Otra conclusión que hemos podido extraer sobre la naturaleza del uso del lenguaje en los textos dramáticos está relacionada con su grado de informatividad, y que aparece marcada por la importante proporción de acontecimientos de A, de B y de C que nos hemos encontrado en el corpus. Esta presencia está perfectamente justificada por una serie de circunstancias que son comunes al género, y que se pueden relacionar con la necesidad de presentar en un número necesariamente breve de páginas, si se quiere que la obra resulte representable, una gran cantidad de información que nos defina la situación, unos personajes y unos acontecimientos, tanto presentes como pasados. Esto obliga al dramaturgo a eliminar la información superflua o redundante para con ello condensar al máximo unas formas expresivas que al mismo tiempo se pretenden cotidianas, con lo cual en la mayoría de los casos el resultado es un discurso hablado que en cuanto al grado de informatividad podríamos denominar 'marcado' aunque en casi todos los demás aspectos presente unos modos claramente paralelos a los del uso del lenguaje en la vida cotidiana. Por supuesto, también hay ciertas formas de teatro contemporáneo que presentan un grado de informatividad muy bajo, pero tenemos elementos de juicio suficientes para pensar que uno de los propósitos últimos de los autores que emplean esta técnica es precisamente el de plantear un proceso de desfamiliarización del género dramático, o sea, alterar un proceso habitual de producción para con ello dar pie a innovaciones expresivas y creativas.

-En cierto modo como consecuencia de la conclusión anterior, puesto que hemos podido comprobar la estrecha relación existente entre los diversos parámetros analizados, podemos señalar la abundancia que se produce en el diálogo dramático de tres tipos de actos discursivos básicos, que hemos denominado 'informativo', 'búsqueda' y 'contestación'. La explicación de este hecho está de nuevo muy relacionada con la propia naturaleza del lenguaje dramático en varios sentidos. En primer lugar, y a renglón seguido de lo que se ha mencionado en la conclusión anterior, hay que recordar que precisamente por su propia naturaleza los 'informativos' y las 'contestaciones' son los actos discursivos con un componente informativo más

determinado y relacionado con textos que tienen un alto grado de informatividad. En segundo lugar, y esto explicaría probablemente la alta proporción de actos de 'búsqueda', hay que recordar otro aspecto que también se ha mencionado con anterioridad en las conclusiones, y que es la forma no exclusivamente unidireccional del texto dramático, al menos en su aspecto interno, es decir, que sin una o varias partes que ejerzan el papel de solicitantes de información y una o varias partes que ejerzan el de informadores difícilmente se podría hablar de un grupo definido de personajes con unas características discursivas propias. Lo contrario sería un monólogo de informativos para varias voces más que un diálogo.

-Las conclusiones que se van a mencionar a continuación pertenecen al tercer grupo de las señaladas al principio de este apartado, es decir, reflejan los puntos más importantes en relación con la obra que nos ha servido de corpus de análisis, y en cierto modo van a incidir en algunos de los aspectos que ya se han señalado en los otros dos grupos, pero directamente relacionados con los recursos expresivos utilizados en la obra "Jumpers". La primera conclusión que podemos establecer en relación al uso de dichos recursos es en cierto modo una concreción de un punto que se ha señalado con respecto a los modos discursivos, y señala la calidad esencialmente trascendental y hasta cierto punto narrativa de la obra. Como hemos podido comprobar, esta calidad no se ve reflejada solamente en los temas que trata y en su contenido, sino que aparece asimismo prefigurada en las propias opciones lingüísticas que favorece el autor en su construcción de la obra, al darle un peso relativo importantísimo a una serie de aspectos discursivos como la abundancia de monólogos, la gran proporción de actos de habla representativos y el alto grado de informatividad al que antes aludíamos. Como ya hemos dicho con anterioridad, ésta es precisamente una de las utilidades del modelo aquí utilizado, la de contrastar unas opiniones anteriores de tipo contenidista y temático con unos usos lingüísticos específicos y constatables.

-Un segundo rasgo discursivo propio de la obra que se ha podido apreciar en su análisis es el número elevado de didascalias de que hace uso el autor, junto con la naturaleza de las mismas, que suelen aparecer relacionadas con aspectos proxémicos y cinésicos fundamentalmente. Lo que nos define en este caso la alta proporción de los actos discursivos que hemos encuadrado en este modo de discurso es ante todo una actitud del dramaturgo hacia los cauces expresivos de que dispone, al pretender ante todo establecer un control riguroso y exhaustivo de la forma en que se han de representar sus obras. De esta forma, ante la imposibilidad material de estar presente en cada producción de "Jumpers", Stoppard elige la opción más cercana que se conoce, es decir, tratar de reflejar en el texto final no ya las palabras expresadas por los

personajes, sino su movimiento por la escena, otras formas expresivas no puramente lingüísticas, la iluminación, el sonido, etc. En cuanto a las distintas funciones que pueden cumplir las didascalias en el texto dramático, hemos podido comprobar que en esta obra se ha atendido ante todo a la función perlocucionaria, que de alguna manera siempre está presente, y a la referencial, siendo la gran mayoría de tipo contextual en un sentido lato, en mucha menor medida a la metalingüística, al no darse una proporción muy elevada de didascalias paralingüísticas, y aún en menor medida a la función poética, ya que hemos podido comprobar que se pretende ante todo transferir la información de forma breve y efectiva.

-Otro rasgo propio de la obra que hemos podido constatar es la oscuridad referencial establecida como constante, que está relacionada ante todo con dos de los parámetros que hemos definido, la referencia discursiva y la ruptura de las normas conversacionales. La constatación de esta técnica lingüística empleada por el autor, al igual que en ocasiones anteriores, nos ha servido para verificar una serie de aspectos que ya habían comprobado otros analistas por medio de mucho más imprecisos, como por ejemplo la caracterización de algunos personajes en conexión con los acontecimientos de la obra y el uso del humor. Lo que pretendemos implicar con esta afirmación es básicamente que los métodos de descripción de un texto, literario o no literario, deben adaptarse en la medida de lo posible a la materia prima con la que trabajamos, es decir, a las palabras que lo constituyen, y en este caso, más que indicar o citar literalmente los momentos en que el autor define a su personaje en una situación, podemos recurrir a unos medios técnicos que indiquen con precisión la forma lingüística en que tal definición se produce.

-Por último, nos gustaría cerrar este apartado final con una reflexión sobre un aspecto que ha sido bastante controvertido en el teatro de Stoppard, y que es el grado de definición de los personajes que intervienen en sus obras. Aunque esta conclusión no se pueda hacer extensiva a toda su producción dramática, ya que para ello tendríamos que haber hecho un análisis completo de toda su producción, al menos podemos hablar de la obra "Jumpers" en concreto. En esta obra, como hemos tratado de demostrar, se produce un proceso claro de caracterización propia de los personajes, que no tiene por qué producirse necesariamente en su forma de expresarse en un sentido textual, es decir, en cuanto al uso de unos rasgos fonológicos, léxicos o gramaticales propios diferenciados de los empleados por otros personajes, sino que se pueden dar en un terreno más interactivo y pragmático, es decir, que se producen ante todo, como hemos indicado anteriormente, en la forma en que los personajes se comunican, o no se comunican, con otros personajes, de forma que cada uno tiene una

toma de postura propia ante situaciones, acontecimientos y otros personajes, y que queda plasmada en el análisis que se ha hecho de cada uno de los aspectos del discurso hablado representado en la obra.

Para finalizar, a modo de conclusión global final, nos gustaría enfatizar una vez más la importancia que para una mejor comprensión de los usos literarios de una lengua tiene el conocimiento previo en profundidad de sus usos no literarios, con el convencimiento de que la aplicación de un modelo adecuado de análisis del discurso hablado llevará a una aproximación más correcta al discurso dramático.

APENDICE I

Análisis completo del Segundo Acto de "Jumpers".

1	(The Bedroom is blacked out,	C	rep	(cvi)	1
2	but music still comes from it,	C	rep	(cso)	1
3	presumably the next track on the album.	D	rep	(cso)	1
4	Only a minute or two have passed.	C	rep	(cot)	1
5	BONES appears from the kitchen entrance.	C	rep	(cpr)	1
6	He is pushing a well-laden dinner- trolley in front of him.	C	rep	(cpr)	1
7	It has on it a covered casserole dish, a bottle of wine in an ice bucket, two glasses, two plates, two of everything ... dinner for two in fact, and very elegant.	C	rep	(ces)	1
8	He is followed by GEORGE	C	rep	(cpr)	1
9	holding a couple of lettuce leaves and a carrot,	C	rep	(cin)	1
10	which he nibbles absently.)	C	rep	(cin)	1
11	Ge: What do you mean, 'What does he look like?'	R	rep	TRANS. 20 I. Aper. M foco (ini)	1
12	He looks like a rabbit with long legs.	11 C	rep	M aper (inf)	1
13	(But BONES has stopped,	C	rep	(cpr)	1
14	listening to DOTTY's voice,	C	rep	(cin)	1
15	rather as a man might pause in St. Peter's on hearing choristers...)	C	rep	(cin)	1
16	Bo: That was it...	2 C	rep	TRANS. 21 I. Aper. M foco (ini)	3

17	That was the one she was singing...	2	A	rep	(ini)	3
18	I remember how her voice faltered,	17	A	rep	M aper (inf)	1
19	I saw the tears spring into her eyes,	17	A	rep	(inf)	1
20	the sobs shaking her breast...	17	A	rep	(inf)	1
21	and that awful laughing scream as they brought the curtain down on the first lady of the musical stage,	17	A	rep	(inf)	1
22	never to raise again!	21	AB	rep canl	(com)	1
23	Oh yes,				(mar)	1
24	there are many stars in the West End night,	21	AB	rep canl	(com)	1
25	but there's only ever been one Dorothy Moore...	24	AB	rep canl	(com)	1
26	Ge: Yes,	25		rep	M apoy (act)	3
27	I must say I envy her that.	25	A	rep	(inf)	1
28	There have not been so many philosophers,	27	A	rep	M reto (inf)	2
29	but two of them have been George Moore,	28	A	rep	(inf)	1
30	and it tends to dissipate the impact of one's name.	29	A	rep	(inf)	1
31	But for that,	30		rep	(pr)	3
32	I think my book "Conceptual Problems of Knowledge and Mind" would have caused quite a stir.	30	A	rep	(inf)	1
33	Bo: Any chance of a come back,	21	B	dir manl rell	<u>L. Reap</u> M reap (b)	2
34	sir?				(mar)	3
35	Ge: Well,				M apoy (mar)	3
36	I'm still hoping to find a publisher for it.	32	A	rep rell	(ctt)	1

37 I have also made a collection of my essays under the title, "Language, Truth and God".	32	A	rep	(inf)	1	
38 An American publisher has expressed an interest	37	A	rep	(inf)	1	
39 but he wants to edit it himself	37	A	rep	(inf)	2	
40 and change the title to "You Better Believe It"...	37	A	rep	(inf)	1	
41 I suppose it would be no worse than benefitting from my wife's gramophone records.	39	A	rep	(com)	3	
42 Bo: A consummate artist,	41	A	rep	<u>I. Reap.</u> M reap (ini)	3	
43 sir.				(mar)	1	
44 I felt it deeply when she retired.	41	A	rep	(inf)	1	
45 Ge: Unfortunately she retired from consummation about the same time as she retired from artistry.	41	A	rep	M apoy (inf)	3	
46 Bo: It was a personal loss, really.	44	A	rep	mani	M apoy (com)	1
47 Ge: Quite.	45	A	rep	cani	M apoy (ev)	1
48 She just went off it.	45	A	rep	rell	(inf)	1
49 I don't know why.	45	A	rep		(com)	3
50 Bo (coming round to him at last):		C	rep		(cin)	1
51 You don't have to explain to me,	45	B	dir		M reto (maf)	1
52 sir.					(mar)	1
53 You can't keep much from her hard-core fans.	45	A	rep		(inf)	1
54 Actually,					<u>I. Reto</u> M reto (pr)	3
55 I had a brother who had a nervous breakdown.	21	A	rep		(inf)	1
56 It's a terrible thing.	55	A	rep		(com)	1
57 It's the pressure,	44	A	rep		(com)	1
58 you know.					(mar)	1

59	The appalling pressure of being a star.	44	A	rep	man1	(inf)	1
60	Ge: Was your brother a star?	55	B	dir		M apoy (b)	2
61	Bo: No,	60	A	rep		M apoy (ctt)	3
62	he was an osteo- path.	55	A	rep		(inf)	1
63	Bones the Bones, they called him.	62	A	rep		(inf)	3
64	Every patient had to make a little joke.	62	A	rep		(inf)	1
65	It drove him mad, finally.	64	A	rep		(con)	3
66	(They have been approaching the Bed- room door,		C	rep		(cpr)	1
67	but Bones suddenly abandons the trolley		C	rep		(cpr)	1
68	and takes George downstage.)		C	rep		(cpr)	1
69	Bo (earnestly):		C	rep		<u>L. Reap.</u> (pca)	1
70	You see,					M reap (mar)	3
71	Dorothy is a delicate creature,	44	A	rep		(inf)	1
72	like a lustrous- eyed little bird you could hold in your hand,	71	A	rep		(com)	1
73	feeling its little brittle bones through its velvety skin,	71	A	rep		(com)	1
74	vulnerable,	71	A	rep		(mar)	1
75	you understand;	71	A	rep		(com)	1
76	highly strung.	71	A	rep		(com)	3
77	No wonder she broke under the strain.	71	A	rep		(inf)	3
78	And you don't get over it, just like that.	77	A	rep		(inf)	1
79	It can go on for years, the effect, afterwards,	77	A	rep		(inf)	1
80	building up again, underneath,	77	A	rep		(inf)	3
81	until, one day, Snap!, do something violent perhaps, quite out of character,	77	A	rep		(inf)	3

82	you know what I mean?	81			(mar)	2
83	It would be like a blackout.	81	A	rep	(com)	3
84	She wouldn't know what she was doing.	81	A	rep	(con)	3
85	(He grips George's elbow)		C	rep	(cin)	1
86	And I shouldn't think that any competent or, better still, eminent psychiatric expert witness would be prepared to say so.	84	A	rep	(inf)	3
87	Of course,				(pr)	2
88	he wouldn't be cheap,	86	A	rep	(inf)	3
89	but it can be done,	86	A	rep	(inf)	1
90	do you follow me?	86	B	dir	(b)	2
91	Ge(puzzled):		C	rep	(cin)	1
92	I'm not sure that I do.	86	A	rep	can4 M reto (ctt)	3
					<u>L. Reap.</u>	
93	Bo: Well,				M reap (mar)	1
94	your wife says you can explain everything,	T.3	A	rep	can1 (inf)	1
95	and you say you are wholly responsible,	T.4	AB	rep	(inf)	3
96	but...				(inf)	2
97	Ge: Are you still going on about that?	T.16	B	exp	tur3 EIAS M reto (acs)	2
					<u>L. Reto</u>	
98	for goodness sake,			exp	M reto (pr)	1
99	I just lost my temper for a moment,	T.4	A	rep	(inf)	3
100	that's all,	T.4	A		(com)	3
101	and took matters into my own hands.	T.4	A	rep	can1 (inf)	1
102	Bo: Because of the noise?	99	B	dir	M apoy (b)	2
103	Ge: Exactly.	99	A	rep	M apoy (ctt)	1
104	Bo: Don't you think it was a bit extreme?	101	E	dir	can1 M apoy (b)	2
105	Ge: Yes, yes,	104	A	rep	M apoy (ctt)	3
106	I suppose it was a bit.	104	D	rep	(inf)	3
107	Bo: Won't wash,	101	B	rep	EIAS M reto (acs)	1
108	Wilfred.				call (mar)	1

					<u>I. Reap.</u>	
109 I believe you are trying to shield her.	94	B	rep	can1	M reap (inf)	1
110 Ge: Shield who?	109	B	dir		M apoy (b)	2
111 Bo: It's quite understandable.	109	A	exp	rell	M reto (ini)	3
112 Is there a man who could stand aside when this fair creature is in trouble...	94	A	rep		(inf)	2
113 Ge: Aren't you getting a little carried away?	109	B	rep	tur3 EIA3	M reto (acs)	3
114 The point is, surely,			rep		<u>I. Reto</u> M reto (pr)	3
115 that I'm the householder	T.4	A	rep		(inf)	1
116 and I must be held responsible for what happens in my house.	T.4	A	rep		(inf)	1
117 Bo: I don't think the burden of being a householder extends to responsibility for any crime committed on the premises.	T.3	B	rep	man1 can1	M reto (ev)	1
118 Ge: Crime?	117	D	dir		M reto (ev)	
119 You call that a crime?	T.4	D	dir	can1	(b)	
120 Bo (with more heat):		C	rep		(pca)	1
121 Well,					M reto (mar)	1
122 what would you call it?	T.3	B	dir	can1	(b)	2
123 Ge: It was just a bit of fun!	T.4	A	rep	can1	M reto (ctt)	3
124 Where's your sense of humour,	T.4	B	rep		(ev)	2
125 man?					(mar)	2
126 Bo (staggered):		C	rep		<u>I. Reap.</u> (pca)	1
127 I don't know,	123	A	exp		M reap (ini)	3
128 you bloody philosophers are all the same,	123	B	rep	EIA3	(acs)	3
129 aren't you?	128	B			(mar)	1
130 A man is dead	T.3	A	rep		(com)	1
131 an' you're as cool as y. . . like.	130	B	rep		(com)	1

132	Your wife begged me with tears on her eyes to go easy on you,	128	A	rep	(inf)	1
133	and I don't mind admitting I was deeply moved...	132	A	exp	(inf)	3
134	Ge: Excuse me...	130	B	dir	tur5 I. Reap.	M reto (mar) 2
135	Bo (angrily):		C	rep	tur2	(pca) 1
136	But you're wasted on her,	132	B	rep	EIA3	M reap (acs) 1
137	mate.				(mar)	1
138	What on earth made her marry you, I'll never know,	136	A	rep	EIA3	(com) 1
139	when there are so many better men, decent, strong, protective, understand- ing, sensitive...	138	B	rep	EIA3	(com) 2
140	Ge: Did you say somebody was dead?	130	B	dir	tur5 rel5	M reto (b) 2
141	Bo: Stone dead,	130	A	rep		M apoy (ctt) 1
142	in the bedroom.	130	A	rep		(inf) 1
143	Ge: Don't be ridiculous.	130	B	exp	EIA3	M reto (ev) 3
144	Bo: The body is lying on the floor!	130	A	rep		I. Reap. M reap (inf) 3
145	Ge (going to Door):		C	rep		(cpr) 1
146	You have obviously taken leave of your senses.	130	B	rep	EIA3	M reto (acs) 1
147	Bo: Don't touch it!	144	B	dir		I. Reap. M reap (man) 1
148	it will have to be examined for finger- prints.	144	A	rep		(inf) 1
149	Ge: If there is a body on the floor, it will have my foot- prints on . . .	144	D	rep		(inf) 1
150	(He opens the Bedroom door.		C	rep		TRANS. 22 (cpr) 1
151	In the Bedroom, DOTTY is sitting on the bed.		C	rep		(cpr) 1

152 ARCHIE is kneeling at her feet,	C	rep	(cin)	1	
153 holding one of her hands to his lips.	C	rep	(cin)	1	
154 They take no notice of GEORGE,	C	rep	(cin)	1	
155 who, after a pause, retires,	C	rep	(cpr)	1	
156 closing the door again,	C	rep	(cpr)	1	
157 and returning to BONES	C	rep	(cpr)	1	
158 who has gone back to retrieve the dinner trolley.	C	rep	(cpr)	1	
159 GEORGE has unwittingly witnessed part of a charade:	C	rep	(cot)	1	
160 ARCHIE's kiss being now followed by the mimed drawing of a letter 'S',	C	rep	(cin)	1	
161 to provide the last syllable of 'Softly, softly, catches monkey'.	C	rep	(cot)	1	
162 This harmless activity continues in the Bedroom.)	C	rep	(cin)	1	
					TRANS. 21
					<u>I. Reap.</u>
163 Ge: Well,	130	A	rep	canl	M reap (mar) 3
164 he's very much alive now				manl	(inf) 3
1.3 Bo: Sir?	164	B	dir		M apoy (b) 2
					TRANS. 22
					<u>I. Aper.</u>
166 Do (to ARCHIE):		C	rep		(cpr) 1
167 Pray kiss?	153	B	dir		M aper (b) 2
168 (ARCHIE shakes his head).		C	rep		M apoy (cin) 1
					TRANS. 21
					<u>I. Reap.</u>
169 Ge: It must have been one of her games.	130	D	rep	canl	M cond (ctt) 1
170 Bo: Game?	169	B	dir		M apoy (b) 3
					TRANS. 22
					<u>I. Reap.</u>
171 Do: Do the last bit again.	152	B	dir		M cond (man) 1

172 (ARCHIE retreats into position;	C	rep	(cpr)	1
173 for kneel and kiss.)	C	rep	(cin)	1
			TRANS. 21	
			<u>I. Reap.</u>	
174 Ge: Yes.	169 A	rep	M cond (ctt)	1
175 What you saw.	169 AB	rep	(ctt)	3
176 My wife is...not well,	169 A	rep	(inf)	3
177 she likes to play games...charades...	169 A	rep	(inf)	2
			TRANS. 22	
			<u>I. Reap.</u>	
178 Do: From the beginning.	152 B	dir	M reap (man)	1
			TRANS. 21	
			<u>I. Reap.</u>	
179 Ge: ...and Sir Archibald, who is as mad as a hatter,	177 A	rep	can4 M reap (inf)	3
180 is notorious for his sense of humour,	179 A	rep	(inf)	2
181 and for much else.	180 A	rep	can4 (com)	3
182 (Tightly,	C	rep	(cin)	1
183 as he moves into his study	C	rep	(cpr)	1
184 and closes the door.)	C	rep	(cpr)	1
			TRANS. 22	
			<u>I. Reap.</u>	
185 Ar: From the beginning.	152 A	rep	M reap (inf)	1
186 (ARCHIE has retreated to begin the mime.	C	rep	(cpr)	1
187 BONES wheels the trolley as far as the Bedroom door,	C	rep	(cpr)	1
188 leaving trolley outside.	C	rep	(cpr)	1
189 BONES watches the mime to its end.)	C	rep	(cpr)	1
190 Do: Quietly, tip-toe, catch the priest-ki?	152 B	dir	M apoy (b)	2
191 Bo (jealously):	C	rep	(pca)	1
192 Softly, softly, catchee monkey!	152 A	rep	M apoy (ctt)	1
193 Ar: Correct!	192 A	rep	M apoy (ev)	1

				TRANS. 23	
				<u>I. Aper.</u>	
194 Ar: And what have we here?	187	C	dir	M aper (b)	3
195 Do: Lunch and Bonesy!	187	C	rep	M apoy (ctt)	1
196 Isn't he sweet?	195	C	dir	(b)	3
197 Ar: Charming.	195	C	exp	M apoy (ctt)	3
				<u>I. Reto</u>	
198 What happened to Mrs. Whatsername?	195	B	dir	rell M reto (b)	1
199 Do: No, no,	198	A	rep	M reto (ev)	1
200 it's Bonesy!	195	C	rep	(inf)	1
201 (She draws the trolley through the door		C	rep	(cpr)	1
202 and closes it.)		C	rep	(cpr)	1
				<u>I. Reap.</u>	
203 Fear nothing!	200	B	dir	M foco (ini)	1
204 the police are never far away!	200	C	rep	mand (ini)	1
205 Bo: Inspector Bones, C.I.D.	200	A	rep	M reap (inf)	1
206 Ar: Bones?	205	B	rep	M apoy (rec)	3
				<u>I. Reap.</u>	
207 I had a patient named Bones.	205	A	rep	M cond (inf)	3
208 I wonder if he was any relation?,	207	B	dir	(b)	2
209 an osteopath.	207	A	rep	(inf)	1
210 Bo: My brother!	207	A	rep	M apoy (ctt)	1
				<u>I. Reap.</u>	
211 Ar: Remember the case well.	207	A	rep	M cond (ini)	1
212 Cognomen Syndrome.	207	A	rep	(inf)	1
213 My advice to him was to take his wife's maiden name of Foot	207	A	rep	(inf)	3
214 and carry on from there.	207	A	rep	(inf)	1
215 Bo: He took your advice	213	A	rep	M apoy (inf)	3
216 but unfortunately he got interested in chiropody.	213	A	rep	(inf)	1
217 He is now in an asylum near Uxbridge.	213	A	rep	(inf)	1
218 Ar: Isn't that interesting?	216	A	rep	M apoy (ev)	1
219 I must write him up.	216	A	rep	(inf)	1

220	The Cognomen Syndrome is my baby,	212	A	rep	man1	<u>I. Reap.</u> M cond (inf)	3
221	you know.					(mar)	3
222	Bo: You discovered it?	212	B	dir		M apoy (b)	2
223	Ar: I've got it.	212	A	rep		M apoy (ctt)	1
224	Jumper's the name,	212	A	rep		(inf)	3
225	my card.	224	A	dir		(man)	1
226	Bo (reading off card):		C	rep		(cot)	1
227	'Sir Archibald Jumper, M.D., D.Phil., D.Litt., L.D., D.P.M., D.P.T. (Gym)'...	225	B	rep		M apoy (rea)	2
228	What's all that?	227	B	dir		<u>I. Reap.</u> M cond (b)	1
229	Ar: I'm a doctor of medicine, philosophy, literature and law,	227	A	rep		M apoy (ctt)	1
230	with diplomas in psychological medicine and P.T. including gym.	227	A	rep		(ctt)	1
231	Bo (handing back card):		C	rep		<u>I. Reap.</u> (cpr)	1
232	I see that you are the Vice-Chancellor of Professor Moore's University.	227	B	rep		M cond (b)	1
233	Ar: Not a bad record,	227	A	rep		M apoy (inf)	3
234	is it?	227	A			(mar)	1
235	And I can still jump over seven feet.	227	A	rep	rel2	<u>I. Reto</u> M reto (inf)	3
236	Bo: High jump?	235	B	dir		M apoy (b)	2
237	Ar: Long jump.	235	A	rep		M apoy (ctt)	1
238	My main interest, however, is the trampoline.	227	A	rep		(inf)	3
239	Bo: Mine is show business generally.	238	A	rep		M reto (inf)	1
240	Ar: Really?	239	B	rep		M apoy (rec)	3
241	Well,					<u>I. Reto</u>	
242	nowadays, of course,					M reto (mar)	3
						(pr)	3

243 I do more theory than practice,	238	A	rep	rel2	(inf)	1
244 but if trampoline acts appeal to you at all,	238	B	dir		(ini)	3
245 a vacancy has lately occurred in a little team I run,	238	A	rep		(inf)	1
246 mainly for our own amusement	245	A	rep		(com)	3
247 with a few social engagements thrown in...	245	A	rep		(com)	1
248 Bo: Just a minute, just a minute!			dir	tur3	M reto (man)	3
249 what happened to Professor McFee?	245	B	dir		<u>I. Reap.</u> M reap (b)	2
250 Ar: Exactly.	245	A	rep		M apoy (ev)	1
251 I regret to tell you he's dead.	249	A	exp		(ctt)	1
252 Bo: I realize he is dead...	251	O	rep		M reto (inf)	3
253 Ar: Shocking tragedy.	251	O	exp	tur3	M reto (com)	1
254 I am entirely to blame.	251	A	rep		<u>I. Reap.</u> M reap (inf)	1
255 Bo: You,	254	B	dir		M apoy (b)	2
256 sir?					(mar)	2
257 Ar: Yes,	254	A	rep		M apoy (ctt)	1
258 Inspector.					(mar)	1
259 Bo: Very chivalrous,	254	B	rep		M apoy (ev)	1
260 sir,					(mar)	2
261 but I'm afraid it won't wash.	254	A	rep	EIA5	M reto (acs)	1
262 (He approaches DOTTY solemnly		C	rep		<u>I. Reap.</u> (cpr)	1
263 and takes her hand.)		C	rep		(cpr)	1
264 Miss Moore,	251	B	dir	man1	M marc (ll)	2
265 is there anything you wish to say at this stage?					M reap (b)	2
266 Do (in the sense of 'Pardon?'):		C	rep		(pca)	1
267 Sorry?	265	B	dir		M apoy (b)	3
268 Bo: My dear,	251	O	exp		M apoy (mar)	1
269 we are all sorry,	251	O	exp		(inf)	1
270 Ar: Just a moment!	269	B	dir	tur3	M reto (man)	1

					<u>I. Reto.</u>	
271 I will not have a patient of mine brow-beaten by the police.	269	A	com	EIA5	M reto (acs)	1
272 Bo: Patient?	271	B	exp		M apoy (rec)	2
273 Your patient?	271	B	dir		(b)	3
274 Ar: Yes,	271	A	rep		M apoy (ctt)	1
					<u>I. Reap.</u>	
275 as you can see					M cond (pr)	1
276 I have come to take a dermatographical reading.	271	A	rep		(inf)	1
277 Bo (indicating the machine):		C	rep		(cin)	1
278 This?	277	B	exp		M apoy (rec)	2
279 What does it do?	277	B	dir		(b)	2
280 Ar: It reads the skin, electronically;	277	A	rep		M apoy (ctt)	1
281 hence, dermatograph.	277	A	rep		(com)	1
282 All kinds of disturbances under the skin show up on the surface,	280	A	rep		(inf)	3
283 if we learn to read it,	280	D	rep		(com)	3
284 and we are learning.	280	A	rep		(inf)	1
285 Bo: Disturbances?	282	B	exp		M apoy (rec)	2
286 Mental disturbances?	282	B	dir		(b)	2
287 Ar: Among other things.	282	A	rep	can5	M apoy (ctt)	1
					TRANS. 24	
					<u>I. Limi.</u>	
288 Bo (a new intimacy):		C	rep		(pca)	1
289 Sir Jim...		B		call	M foco (mar)	3
290 Ar: Archie...	289	A	rep	tur5	M reto (inf)	1
291 Bo: Sir Archie,	290	B			M foco (mar)	3
292 might I have a word with you, in private?	282	B	dir		(maf)	2
293 Ar: Just what I was about to suggest.	292	A	rep		M apoy (inf)	1
294 (He opens the Bedroom door.)		C	rep		(cpr)	1
295 Shall we step outside...?	292	AB	dir		(man)	2
296 (BONES steps into the Hall.)		C	rep		M apoy (cpr)	1

297 Do: Things don't seem so bad after all.	265	A	rep	<u>L. Reto</u> M reto (ap)	1
278 So to speak.	297	A	exp	(ap)	3
299 (ARCHIE follows BONES into the Hall.		C	rep	<u>L. Aper.</u> (cpr)	1
300 Fade out on Bedroom.		C	rep	(cvi)	1
301 ARCHIE and BONES move towards Kitchen exit.)		C	rep	(cpr)	1
302 Bo: This is just between you and me,	304	AB	rep	M foco (ini)	3
303 Sigmund.				call (mar)	1
304 I understand your feelings only too well.	271	B	rep	M aper (inf)	1
305 What decent man could stand aside while that beautiful, frail creature...	271	A	rep	(inf)	2
306 (In the study, GEORGE has resumed...)		C	rep	TRANS. 9A (ces)	1
307 Ge: The study of moral philosophy is an attempt to determine what we mean when we say that something is good	T.9	A	rep	<u>S. Pri.</u> (pia)	1
308 and that something else is bad.	307	A	rep	(pia)	1
309 Not all value judgements, however, are the proper study of the moral philosopher.	307	A	rep	(piv)	1
310 Language is a finite instrument crudely applied to an infinity of ideas,	309	A	rep	(pic)	1

311 and one consequence of the failure to take account of this is that modern philosophy has made itself ridiculous by analysing such statements as 'This is a good bacon sandwich,' or, 'Bedser has a good wicket.'	310	A	rep	(pia)	1
312 (The SECRETARY raises her head at 'Bedser'.)	311	B	dir	tur5 <u>I. Reap.</u> M reap (b)	1
313 Ge: Bedser!...	311	A	rep	M apoy (ctt)	1
314 Good God,			exp	(mar)	3
315 B-E-D-S...	311	A	rep	(inf)	1
				TRANS. 24	
				<u>I. Reap.</u>	
316 Ar: Please				M foco (pr)	3
317 come to the point,	305	B	dir	(maf)	1
318 Inspector.				(mar)	1
319 The plain facts	305	AB	rep	M reap (maf)	3
320 are				(ini)	3
320 that while performing some modest acrobatics for the entertainment of Miss Moore's party guests,	305	AB	rep		
321 Professor McFee was killed by a bullet fired from the outer darkness.	305	AB	rep	(con)	1
322 We all saw him shot,	321	A	rep	(inf)	3
323 but none of us saw who shot him.	321	A	rep	(inf)	1
324 With the possible exception of McFee's fellow gymnasts,	321	D	rep	(inf)	3
325 anybody could have fired the shot,	321	D	rep	(inf)	1
326 and anybody could have had a reason for doing so,	321	D	rep	(inf)	1
327 including, incidentally, myself.	321	D	rep	(inf)	1
328 Bo: And what might your motive be,	321	B	dir	M apoy (b)	2
329 sir?				(mar)	1
330 Ar: Who knows?	328	D	rep	can3 M apoy (ctt)	3

331 Perhaps McFee, my faithful protégé, had secretly turned against me,	328	D	rep	cal3	<u>I. Reap.</u> M cond (inf)	3
332 gone off the rails	328	D	rep	cal3	(inf)	3
333 and decided that he was Saint Paul to Moore's Messiah.	328	D	rep	cal3	(inf)	1
334 Bo: Doesn't seem much of a reason.	331	A	rep		M reto (ev)	1
335 Ar: It depends.	334	A	rep		<u>I. Reap.</u> M reap (ev)	3
336 Moore himself is not important...	334	A	rep		(inf)	1
337 he is our tame believer,	336	A	rep		(inf)	1
338 pointed out to visitors in much the same spirit as we point out the magnificent stained glass in what is now the gymnasium.	336	A	rep		(com)	1
339 But McFee was the guardian and figure-head of philosophical orthodoxy,	331	A	rep		(inf)	1
340 and if he threatened to start calling on his matters to return to the true path,	331	D	rep	cal5	(inf)	3
341 then I'm afraid it would certainly have been an ice-pick in the back of the skull.	331	A	rep		(inf)	1
342 Do (off):		C	rep		TRANS. 25 <u>I. Lini.</u> (cso)	1
343 Darling!		B	dir		M marc (11)	3
344 Ar: And then again,					TRANS. 24 <u>I. Reap.</u> M reap (pr)	3
345 perhaps it was Dorothy.	321	D	rep	cal5	(inf)	3
346 Or someone.	321	D	rep	can4	(inf)	3
347 (Smiles.)		C	rep		(cin)	1

				TRANS. 25	
348 Do (off):	C	rep		<u>I. Lini.</u>	
349 Darling!	B	dir		(cso)	1
				M marc (11)	3
				TRANS. 24	
				<u>I. Reap.</u>	
350 Bo: My advice to	305 A	dir		M reap (ini)	3
you is,				(mar)	3
351 number one,				(man)	3
352 get her lawyer	345 B	dir			
over here...					
353 Ar: That will not	352 A	rep	tur5	M reto (inf)	1
be necessary.				(inf)	1
354 I am Miss Moore's	352 A	rep			
legal adviser.				<u>I. Reap.</u>	
				M reap (mar)	3
355 Bo: Number two,				(maf)	3
356 completely off the				(man)	1
record,					
357 get her off on	345 B	dir		(com)	3
expert evidence,				(com)	1
358 nervous strain,	357 B	rep			
appalling pressure,					
359 and one day,	357 B	rep			
snap!, blackout, can't					
remember a thing.				(man)	2
360 Put her in the box	345 B	dir		(com)	1
361 and you're half	345 B	rep			
way there.				(ini)	3
362 The other half is,	361 A	dir		(man)	3
363 get something on	345 B	dir			
Mad Jock McFee,				(inf)	3
364 and if you don't	345 D	rep		(inf)	1
get a Scottish judge					
365 it'll be three	345 A	rep			
years probation and					
the sympathy of the					
court.					
366 Ar: This is most	350 B	rep		M apoy (ev)	1
civil of you,				(mar)	1
367 Inspector,				<u>I. Reto</u>	
				M reto (inf)	1
368 but a court ap-	363 A	rep			
pearance would be most					
embarrassing to my				(inf)	1
client and patient;					
369 and three years'	365 A	rep			
probation is not an					
insignificant curtail-					
ment of a person's					
liberty.					

370	Bo:	For God's sake,			exp	M reto (mar)	1
371		man,				(mar)	2
372		we're talking	321	A2	rep	cal1 (inf)	1
		about a murder charge.					
373	Ar:	You are.	372	B	rep	EIA5 M reto (ev)	3
						<u>I. Reto</u>	
374		What I had in mind	321	A	rep	M reto (ini)	3
		is that McFee,					
375		suffering from	374	A	rep	cal2 (inf)	3
		nervous strain					
376		brought on by the	375	A	rep	cal2 (inf)	1
		appalling pressure of					
377		overwork,	376	A	dec	cal2 (com)	3
		for which I blame					
378		myself entirely,	374	A	rep	cal2 (inf)	1
		left here last					
379		night in a mood of	374	A	rep	cal2 (inf)	1
		deep depression,					
379		and wandered into	374	A	rep	cal2 (inf)	1
		the park,					
380		where he crawled	379	A	rep	cal2 (inf)	1
		into a large plastic					
381		bag	321	A	rep	cal2 (inf)	1
		and shot himself		C	rep	(O)	1
382		(Pause.		C	rep	(cin)	1
		BONES opens his					
383		mouth to speak.)					
384		...leaving this	374	A	rep	cal2 (inf)	3
		note...		C	rep	tur2 (cin)	1
385		(ARCHIE produces					
		it from his pocket.)					
386		which was found in	384	A	rep	cal2 (inf)	1
		the bag together with					
387		his body by some		C	rep	(O)	1
		gymnasts on an early		C	rep	(cin)	1
387		morning keep-fit run.					
		(Pause.					
388		BONES opens his					
		mouth to speak.)					
389		Here's the cor-	381	A	rep	tur2 (inf)	1
		oner's certificate.				can2 (cin)	1
390		(ARCHIE produces		C	rep	(cin)	1
		another note,					
391		which BONES takes		C	rep	(cin)	1
		from him.					
392		BONES reads it.)		C	rep	(cin)	1
						M reto (b)	3
393	Bo:	Is this genu-	389	B	dir		
		ine?					
394	Ar (testily):			C	rep	(pca)	1
						M apoy (ctt)	1
395		Of course it's	389	A	rep		
		genuine.					

396 I'm a coroner,	389	A	rep	(com)	1
397 not a forger.	393	A	rep	(com)	1
398 (BONES hands the certificate back,		C	rep	(cin)	1
399 and almost comes to attention.)		C	rep	(cin)	1
				<u>I. Reap.</u>	
400 Bo: Sir Archibald Bouncer...		B	call	M marc (mar)	1
401 Ar: Jumper.	400	A	rep	tur5 M reto (inf)	3
402 Bo: Sir Archibald Jumper,	401	B		M marc (mar)	1
403 I must...		A	rep	(maf)	2
404 Ar: Now,				tur3 M reto (mar)	1
				<u>I. Reto</u>	
405 I judge from your curiously formal and somewhat dated attitude,	403	B	exp	M reto (ini)	3
406 that you are deaf to offers of large sums of money for favours rendered.	403	B	dir	rel4 (b) man4	1
407 Bo: I didn't hear that.	406	A	rep	cal4 M reto (ev)	3
408 Ar: Exactly.	406	B	rep	M apoy (rec) <u>I. Reap.</u>	1
				M cond (pr)	3
409 On the other hand,				(inf)	1
410 I think you are a man who feels that his worth has not been recognized.	406	B	rep	cal4	
411 Other men have got on...	410	B	rep	(com)	3
412 younger men, flashier men...	410	B	rep	(com)	3
413 Superintendants... Commissioners...	410	B	rep	(com)	3
414 Bo: There may be something in that.	410	A	rep	M apoy (ev)	3
415 Ar: I dare say your ambitions do not stop with the Police Force, even.	410	B	rep	cal4 can4 man4	M apoy (inf) 1
416 Bo: Oh?	415	B	dir	man1 M reto (b) <u>I. Reap.</u>	3
				M reap (mar)	1
417 Ar: Inspector,				(ctt)	3
418 my patronage is not extensive,	415	A	rep	(ctt)	1
419 but it is select.	415	A	rep	(inf)	2
420 I can offer prestige,	418	A	com		

421	the respect of your peers	418	A	com	(inf)	2
422	and almost unlimited credit among the local shopkeepers,	418	A	com	(inf)	1
423	in short,				M foco (pr)	3
424	the Chair of Divinity is yours for the asking.	418	A	com	rel2 (con)	1
425	Bo: The Chair of Divinity?	424	B	dir	man1 M apoy (b)	2
426	Ar: Not perhaps, the Chair which is in the eye nowadays,	424	A	rep	can3 rel3 M apoy (com)	3
427	but a professorship will still be regarded as a distinction come the day,	424	D	rep	(ctt)	3
428	early next week, in all probability,	427	D	rep	cal5 (com)	3
429	when the Police Force will be thinned out to a ceremonial front for the peace-keeping activities of the Army.	427	D	rep	cal5 (ctt)	1
430	Bo: I see.	424	A	rep	M apoy (rec) I. Reto M foco (mar) (ini)	3 1 3
431	Well,					
432	until that happens, I should still like to know...	429	A	rep	(ini)	3
433	if McFee shot himself inside a plastic bag, where is the gun?	381	B	dir	rel5 M reto (b)	2
434	Ar (awed):		C	rep	(cin)	1
435	Very good thinking indeed!	433	B	exp	M reto (ev)	1
436	On consideration I can give you the Chair of Logic,	435	A	com	can3 rel3 (inf)	3
437	but that is my last offer.	436	A	rep	(com)	1
438	Bo: This is a British murder enquiry	249	AB	rep	rel5 I. Reap. M reap (ini)	1
439	and some degree of justice must be seen to be more or less done.	438	AB	rep	(inf)	1

440 Ar: I must say	A	exp	M reto (maf)	3
441 I find your attitude lacking in flexibility.	439 P	rep	EIAS (acs)	1
442 What makes you so sure that it was Miss Moore who shot McFee?	305 B	dir	<u>I. Reto</u> M reto (b)	2
443 Bo: I have a nose for these things.	305 A	rep	M apoy (cctt)	1
444 Ar: With the best will in the world		exp	M reto (ini)	3
445 I can't give the Chair of Logic to a man who relies on nasal intuition.	443 A	com	(inf)	1
446 Do (off):	C	rep	TRANS. 25 <u>I. Limi.</u> (cso)	1
447 Help!	A	dir	M marc (ll)	2
448 (BONES reacts.	C	rep	M apoy (cin)	1
449 ARCHIE restrains him.)	C	rep	M reto (cin)	1
450 Ar: It's all right,	447 A	rep	<u>I. Reto</u> M reto (inf)	3
451 just exhibitionism:	447 A	rep	(inf)	1
452 what we psychiatrists call 'a cry for help'.	447 A	rep	(inf)	3
453 Bo: But it was a cry for help.	447 AB	rep	M reto (inf)	1
454 Ar: Perhaps I'm not making myself clear.	452 D	rep	<u>I. Reap.</u> M reap (maf)	1
455 All exhibitionism is a cry for help,	452 A	rep	(inf)	1
456 but a cry for help as such is only exhibitionism.	452 A	rep	(inf)	3
457 Do (off):	C	rep	<u>I. Reap.</u> (cso)	1
458 MURDER!	A	dir	M marc (ll)	2
459 (BONES rushes to the Bedroom,	C	rep	M apoy (cpr)	1
460 which remains dark.	C	rep	(cvi)	1
461 ARCHIE looks at his watch	C	rep	(cin)	1

462 and leaves towards the Kitchen.	C	rep	(cpr)	1
			TRANS. 9A <u>S. Pri.</u> (ces)	1
463 In the Study, GEORGE resumes.)	C	rep		1
464 Ge: ...whereas a spell with the heavy roller would improve it from Bradman's point of view and worsen it from Bedser's...	311 A	rep	(piv)	1
465 Likewise, to say that this is a good bacon sandwich is only to say that by the criteria applied by like-minded lovers of bacon sandwiches, this one is worthy of approbation.	311 A	rep	(pia)	1
466 The word good is reducible to other properties such as crisp, lean and unadulterated by tomato sauce.	465 A	rep	(pia)	1
467 You will have seen at once that to a man who likes his bacon sandwiches underdone, fatty and smothered in ketchup, this would be a rather poor bacon sandwich.	466 A	rep	(piv)	1
468 By subjecting any given example to similar analysis, the modern school,	467 A	rep	(pia)	3
469 in which this university has played so lamentable a part,	468 A	rep	<u>S. Sub.</u> (sgc)	3
470 has satisfied itself that all statements implying goodness or badness,	467 A	rep	<u>S. Pri.</u> (pia)	2

471 whether in conduct or in bacon sandwiches,	470	A	rep	<u>S. Sub.</u> (sgr)	3
472 are not statements of fact	470	A	rep	<u>S. Pri.</u> (pia)	3
473 but merely expressions of feeling, taste or vested interest.	470	A	rep	(piv)	1
474 But when we say that the Good Samaritan acted well, we are surely expressing more than a circular prejudice about behaviour.	470	A	rep	(piv)	1
475 We mean he acted kindly, selflessly, well.	474	A	rep	(pic)	1
476 And what is our approval of kindness based on if not on the intuition that kindness is simply good in itself and cruelty is not.	475	A	rep	<u>S. Sub.</u> (sgr)	1
477 A man who sees that he is about to put his foot down on a beetle in his path, decides to step on it or not to.	476	C	rep	<u>S. Pri.</u> (pia)	1
478 Why?	477	C	rep	<u>S. Sub.</u> (sgr)	2
479 What process is at work?	477	C	rep	(sgq)	2
480 And what is that quick blind mindless connection suddenly made and lost by the man who didn't see the beetle but only heard the crunch?	477	C	rep	(sgc)	2
481 (towards the end of this speech, ARCHIE re-enters		C	rep	(cpr)	1
482 and quietly lets himself into the Study.)		C	rep	(cpr)	1

				TRANS. 9B	
483 It is ironic that the school which denies the claims of the intuition to know good when it sees it, is itself the product of the pioneer work set out in his "Principia Ethica" by the late G.E. Moore,	470	A	rep	<u>S. Pri.</u> (pfp)	3
484 an intuitionist philosopher whom I respected from afar	483	A	rep	<u>S. Sub.</u> (sgc)	3
485 but who, for reasons which will be found adequate by logical spirits, was never in when I called.	483	A	rep	(sgq)	1
486 Moore did not believe in God,	483	A	rep	<u>S. Pri.</u> (pia)	1
487 but I do not hold that against him,	486	A	rep	(piv)	1
488 for of all forms of wishful thinking, humanism demands the greatest sympathy,	487	A	rep	(pic)	1
489 and at least by insisting that goodness was a fact, and on his right to recognize it when he saw it,	486	A	rep	(pia)	3
490 Moore avoided the moral limbo devised by his successors,	486	A	rep	(pia)	3
491 who are in the unhappy position of having to admit that one man's idea of good is no more meaningful than another man's whether he be St. Francis or...	490	A	rep	(pia)	2

					TRANS. 26	
					<u>I. Aper.</u>	
492 Vice-Chancellor!	B	dir	rel5	M marc (11)	3	
493 (For he has noticed ARCHIE in the mirror.)	C	rep		(cin)	1	
494 ARCHIE comes forward.)	C	rep		(cpr)	1	
495 Ar: An inept comparison,	492 B	rep	EIA5	M reto (acc)	3	
496 if I may say so.	495 A	exp		(maf)	3	
497 I'm very fond of animals.	495 A	rep		(inf)	3	
				<u>I. Reap.</u>		
498 Ge (stiffly):	C	rep		(cin)	1	
499 Vice-Chancellor,		dir		M marc (mar)	3	
500 what was the meaning on that scene I witnessed in the bedroom.	152 B	dir		M reap (b)	2	
501 Ar: Softly, softly catchee monkey.	152 A	rep		M apoy (ctt)	1	
502 Ge: Softly, softly...?	152 AB	exp		M apoy (rec)	2	
503 Oh...!	152 AB	rep		(rec)	1	
504 (His stiffness collapses.)	C	rep		(cin)	1	
				TRANS. 27		
				<u>I. Aper.</u>		
505 (ARCHIE picks up PAT.)	C	rep		(cpr)	1	
506 Ar: What do you call it?	505 B	dir		M aper (b)	2	
507 Ge: Pat.	505 A	rep		M apoy (ctt)	1	
508 Ar: Pat!	505 AB	exp		M apoy (rec)	3	
509 ...what a lovely name.	507 A	rep		(inf)	3	
510 Ge: It's a good name for a tortoise,	507 A	rep		M apoy (com)	1	
511 being sexually ambiguous.	507 AB	rep		(com)	1	
512 I also have a hare called Thumper, somewhere.	505 A	rep		(inf)	1	
				TRANS. 28		
				<u>I. Aper.</u>		
513 By the way,		rep		M aper (pr)	3	
514 I wasn't really comparing you with...	492 A			(ex)	2	
515 Ar: Quite understand.	514 A	rep	tur5	M apoy (act)	1	

					<u>I. Reap.</u>	
516 You were going to say Hitler or Stalin or Nero...	492	B	rep	cal5	M cond (inf)	3
517 the argument always gets back to some lunatic tyrant,	514	A	rep		(com)	3
518 the "reductio ad absurdum" of the new ethics,	514	A	rep		(com)	3
519 and the dog-eared trump card of the intuitionists.	514	A	rep		(com)	1
520 Ge (rising to that):		C	rep		(cin)	1
521 Well,					M reto (mar)	3
522 why not?	517	A	rep		(inf)	2
523 When I push my convictions to absurdity, I arrive at God,	517	A	rep		(inf)	3
524 which is at least as embarrassing nowadays.	523	A	rep		(com)	1
525 (Pause.)		C	rep		(O)	1
					<u>I. Reto</u>	
526 All I know is	523	A	rep		M reto (ini)	2
527 that I think that I know that nothing can be created out of nothing,	523	A	rep		(inf)	1
527 that my moral conscience is different from the rules of my tribe,	523	A	rep		(inf)	1
528 and that there is more in me than meets the microscope,	523	A	rep		(inf)	1
529 and because of that I'm lumbered with this incredible, indescribable and definitely shifty God	523	A	rep		(inf)	1
530 the trump card of atheism.	529	A	rep		(com)	1
531 Ar: It's always been a mystery to me why religious faith and atheism should be thought of as opposing attitudes.	529	A	rep	cal5	M reto (inf)	1
532 Ge: Always?	531	B	dir		M reto (b)	2

533	Ar: It just occurred to me.	531	A	rep	<u>I. Reap.</u> M reap (ctt)	1
534	Ge: It occurred to you that belief in God and the conviction that God doesn't exist amount to much the same thing?	531	B	dir	M reto (b)	2
535	Ar: It gains from careful phrasing.	531	A	rep	rel4 can4 M reto (ev)	1
536	Religious faith and atheism differ mainly about God;	531	A	rep	<u>I. Reap.</u> M reap (inf)	1
537	about Man they are in accord:	531	A	rep	(inf)	1
538	Man is the highest form of life,	537	A	rep	(inf)	1
539	he has duties he has rights, etcetera,	537	O	rep	(com)	2
540	and it is usually better to be kind than cruel.	537	O	rep	(com)	1
541	Even if there is some inscrutable divinity behind it all, our condition for good or ill is apparently determined by our choice of actions,	537	D	rep	(inf)	1
542	and choosing seems to be a genuine human possibility.	537	A	rep	(inf)	1
543	Indeed,			exp	M foco (pr)	1
544	it is surely religious zeal rather than atheism which is historically notorious in the fortunes of mankind.	531	A	rep	(con)	1
545	Ge: I'm not sure that the God of religious observance is the object of my faith.	544	D	rep	M reto (inf)	1
546	Do you suppose it would be presumptuous to coin a deity?	545	D	dir	<u>I. Reto</u> M reto (b)	2
547	Ar: I don't see the point.	546	A	rep	M apoy (ctt)	1

548	If he caught on, you'd kill for him, too.	546	A	rep	(com)	1
549	(Suddenly remembering.)		C	rep	TRANS. 29 I. Aper. (cin)	1
550	Ah!				M foco (mar)	3
551	I knew there was something!		A	exp	(maf)	3
552	McFee's dead.	381	A	rep	mani M aper (inf)	1
553	Ge: What?!!	381	B	dir	M apoy (b)	2
554	Ar: Shot himself this morning,	381	A	rep	M apoy (ctt)	1
555	in the park,	381	A	rep	(inf)	1
556	in a plastic bag.	381	A	rep	(inf)	1
557	Ge: My God!			exp	I. Reap. M cond (mar)	1
558	Why?	554	B	dir	(b)	2
559	Ar: It's hard to say.	556	D	rep	M apoy (ini)	3
560	He was always tidy.	556	A	rep	rel2 (ctt)	3
561	Ge: But to shoot him... f...	554	A	rep	M reto (inf)	3
562	Ar: Oh,				I. Reap. M reap (mar)	1
563	he could be very violent,	554	A	rep	(ctt)	3
564	you know...				(mar)	2
565	In fact we had a furious row last night,	563	A	rep	(inf)	3
566	perhaps the Inspector has asked you about that...?	565	B	dir	(b)	1
567	Ge: No...	566	A	rep	M apoy (ctt)	3
568	Ar: It was purely a trivial matter.	565	A	rep	M apoy (ini)	1
569	He took offence at my description of Edinburgh as the Reykjavik of the South.	565	A	rep	(inf)	1
570	(GEORGE is not listening.)		C	rep	M reto (cin)	1
571	Ge: ...Where did he find the despair..?	554	A	rep	I. Reto rel3 tur3 M reto (ini)	2

572 I thought the whole point of denying the Absolute was to reduce the scale, instantly, to the inconsequential behaviour of inconsequential animals;	571	A	rep	(inf)	1
573 that nothing could ever be that important...	571	A	rep	(inf)	1
574 Ar: Including, I suppose, death...	573	A	rep	tur5 M apoy (inf)	3
575 It's an interesting view of atheism,	573	A	rep	(com)	3
576 as a sort of crunch for those who can't bear the reality of God...	573	A	rep	(com)	1
577 Ge (still away):		C	rep	<u>S. Pri.</u> (cin)	1
578 I wonder if McFee was afraid of death?	554	D	rep	tur5 (pfp)	1
579 And if he was, what was it that he would have been afraid of:	579	D	rep	tur5 (pfp)	3
580 surely not the chemical change in the material that was his body.	579	D	rep	tur5 (pia)	1
581 I suppose he would have said, as so many do, that it is only the dying he feared,	579	D	rep	tur5 (pia)	1
582 yes, the physical process of giving out.	579	D	rep	tur5 <u>S. Sub.</u> (sgr)	1
583 But it's not the dying with me,	579	A	rep	tur5 <u>S. Pri.</u> (pfp)	3
584 one knows about pain.	579	AB	rep	tur5 <u>S. Sub.</u> (sgc)	1
585 It's death that I'm afraid of.	583	A	rep	tur5 <u>S. Pri.</u> (pia)	3
586 (Pause.)		C	rep	(0)	1
587 Ar: Incidentally,				<u>L. Reap.</u> M reap (pr)	3

588 since his paper has of course been circulated to everyone,	578	AB	rep	(inf)	3
589 it must remain the basis of the symposium.	588	A	rep	(inf)	1
590 Ge: Yes,	589	A	rep	M apoy (act)	1
591 indeed,				(pr)	1
592 I have spent weeks preparing my commentary on it.	588	A	rep	(inf)	1
				<u>I. Reap.</u>	
593 Ar: We shall begin with a two-minute silence.	589	A	rep	M cond (inf)	1
594 That will give me a chance to prepare mine.	592	A	rep	(com)	1
595 Ge: You will be replying,	594	B	dir	M apoy (b)	2
596 Vice-Chancellor?				(mar)	2
597 Ar: At such short notice I don't see who else could stand in.	595	A	rep	M apoy (ctt)	3
598 I'll relinquish the chair, of course,	597	A	rep	(inf)	3
599 and we'll get a new chairman,	598	AB	rep	(inf)	3
600 someone of good standing;	599	A	rep	can4 (com)	1
601 he won't have to know much philosophy.	599	A	rep	can4 (inf)	1
602 Just enough for a tribute to Duncan.	601	A	rep	(com)	1
603 Ge: Poor Duncan.	602	A	exp	M reto (com)	1
				<u>I. Reto</u>	
604 I like to think he'll be there in spirit.	602	A	rep	M reto (inf)	1
605 Ar: If only to make sure the materialistic argument is properly represented.	604	A	rep	rel2 M apoy (com)	1
				TRANS. 25	
606 Do (off):		C	rep	<u>I. Limi.</u>	
607 Darling!		B	dir	(cso)	1
608 (Both men respond automatically,		C	rep	M marc (ll)	3
609 and both halt and look at each other.)		C	rep	M apoy (cin)	1
				(cin)	1

						<u>I. Aper.</u>	
610	Ge & Ar: How is she?	607	B	dir	tur1	M aper (b)	2
611	Ge: How do I know?	610	A	rep	can4	M reto (ctt)	2
612	You're the doctor.	610	AB	rep		(com)	1
613	Ar: That's true.	612	AB	rep		M apoy (act)	1
614	(ARCHIE moves out of the Study, GEORGE with him;		C	rep		(cpr)	1
615	into the Hall.)		C	rep		(cpr)	1
						<u>I. Reap.</u>	
616	I naturally try to get her to open up,	610	A	rep	man2	M cond (ctt)	1
617	but one can't assume she tells me everything,	616	D	rep		(inf)	3
618	or even that it's the truth.	616	D	rep		(inf)	3
619	Ge: Well,					M apoy (mar)	3
620	I don't know what's the matter with her.	617	A	rep		(ini)	3
621	She's like a cat on hot bricks,	617	C	rep		(inf)	1
622	and doesn't emerge from her room.	617	C	rep		(inf)	1
623	All she says is, she's all right in bed.	617	C	rep	man1	(inf)	1
624	Ar: Yes,	623	A	rep		M apoy (act)	1
625	well,					(mar)	1
626	there's something in that.	623	A	rep	man2	(inf)	3
						<u>I. Reto</u>	
627	Ge (restraining his going;		C	rep		M reto (cin)	1
628	edgily):		C	rep		(pca)	1
629	What exactly do you do in there?	626	B	dir		(b)	2
630	Ar: Therapy takes many forms.	629	A	rep	can2	M apoy (ctt)	1
631	Ge: I had no idea you were still practicing.	630	B	rep		M apoy (com)	1
632	Ar: Oh yes...	631	A	rep		M apoy (inf)	3
633	a bit of law,	631	A	rep		(inf)	2
634	a bit of philosophy,	631	A	rep		(inf)	2
635	a bit of medicine,	631	A	rep		(inf)	2
636	a bit of gym...	631	A	rep		(inf)	2

637	A	bit of one and then a bit of the other.	631	A	rep	(con)	3
638	Ge:	You examine her?	630	B	dir	<u>I. Reap.</u> M reap (b)	2
639	Ar:	Oh yes,	638	A	rep	M apoy (ctt)	1
640	I	like to keep my hand in.	638	A	rep	(com)	1
641	You	must understand,	638	B	dir	(maf)	3
642	my	dear Moore,		A	exp	(mar)	3
643	that	when I'm examining Dorothy I'm not a lawyer or a philosopher.	638	A	rep	(inf)	1
644	Or	a gymnast, of course.	638	A	rep	(inf)	1
645	Oh,					<u>I. Reap.</u> M reap (mar)	1
646	I	know,		A	exp	(inf)	3
647	my	dear fellow,		A	exp	(mar)	1
648	you	think that when I'm examining Dorothy I see her eyes as cornflowers,	638	B	rep	cal (inf)	2
649	her	lips as rubies,	638	B	rep	cal5 (inf)	2
650	her	skin as soft and warm as velvet,	638	B	rep	cal5 (inf)	2
651	you	think that when I run my hands over her back I am carried away by the delicate contours that flow like a sea-shore from shoulder to heel,	638	B	rep	cal5 (inf) can3	1
652	oh	yes,				(mar)	1
653	you	think my mind turns to ripe pears as soon as I press...	638	B	rep	cal5 (inf) can3	2
654	Ge	(viciously):		C	rep	(pca)	1
655	No,	I don't!	653	A	rep	tur5 M reto (inf)	1
656	Ar:	But to us medical men, the human body is just an imperfect machine.	638	A	rep	<u>I. Reap.</u> M reap (con)	3
657	As	it is to most of us philosophers.	638	A	rep	(com)	1
658	And	to us gymnasts, of course.	638	A	rep	(com)	1

				TRANS. 30	
				<u>I. Limi.</u>	
659 Do (off;		C	rep	(cso)	1
660 urgently):		C	rep	(pca)	1
661 Rape!		A	rep	M foco (ini)	2
662 (Pause.)		C	rep	(O)	1
663 Ra...!	661	A	rep	(ini)	2
664 (ARCHIE smiles at GEORGE,		C	rep	(cin)	1
665 and quickly lets himself into the Bed- room,		C	rep	M apoy (cpr)	1
666 closing the door behind him.		C	rep	(cpr)	1
667 The Bedroom lights up.		C	rep	(cvi)	1
668 DOTTY is sobbing across the bed.		C	rep	(cin)	1
669 BONES standing by as though paralysed.		C	rep	(cin)	1
670 A wild slow smile spreads over his face		C	rep	(cin)	1
671 as he turns to ARCHIE,		C	rep	(cpr)	1
672 the smile of a man pleading, 'It's not what you think.'		C	rep	(cin)	1
673 ARCHIE moves in slowly.)		C	rep	(cpr)	1
				<u>I. Aper.</u>	
674 Ar: Tsk tsk...	661		exp	M aper (mar)	1
675 Inspector,				(mar)	2
676 I am shocked...	661	B	exp	(ini)	1
deeply shocked.					
677 What a tragic end to an incorruptible career...	661	B	rep	EIA5 (acs)	1
678 Bo: ...I never touched her...	661	A	rep	M reto (inf)	3
				<u>I. Reap.</u>	
679 Ar: Do not des- pair.	661	B	dir	tur3 M reap (ini)	1
680 I'm sure we can come to some arrange- ment...	661	A	rep	(inf)	1
				TRANS. 25	
				<u>I. Reap.</u>	
681 (GEORGE has re- turned to the Study.)		C	rep	(cpr)	1
682 Ge: How the hell does one know what to believe?	653	A	rep	tur5 M reap (ap)	2

				TRANS. 9C	
683	(Fade out on Bedroom, to BLACKOUT.	C	rep	<u>I. Aper.</u> (cvi)	1
684	The Secretary has taken down the last sentence.)	C	rep	M aper (cin)	1
685	Ge: No, no...	684	B dir	M reto (man)	1
686	(Changes mind.)	C	rep	(cin)	1
687	Well,			M apoy (mar)	3
688	all right.	684	B rep	(man)	1
				<u>S. Pri.</u>	
689	(Dictating.)	C	rep	(cin)	1
690	How does one know what it is one believes when it's so difficult to know what it is one knows.	682	A rep	(pfp)	1
691	I don't claim to know that God exists,	690	A rep	(pia)	3
692	I only claim that he does without my knowing it,	691	A rep	(piv)	1
693	and while I claim as much I do not claim to know as much:	692	A rep	(pia)	1
				<u>S. Sub.</u>	
694	indeed I cannot know and God knows I cannot.	693	A rep	(sgc)	3
695	(Pause.)	C	rep	(O)	1
				<u>S. Pri.</u>	
696	And yet I tell you that, now and again,	693	A rep	(piv)	3
				<u>S. Sub.</u>	
697	not necessarily in the contemplation of rainbows or new-born babes, nor in extremities of pain or joy,	696	A rep	(sgc)	3
698	but more probably ambushed by some quite trivial moment,	697	A rep	(sgc)	1
699	say the exchange of signals between two long-distance lorry-drivers in the black-sleet of a god-awful night on the old A-1,	698	A rep	(sgq)	1

APENDICE 1

700 then, in that dip- flash, dip-flash of headlights in the rain that seems to affirm some common ground that is not animal and not long-distance lorry-driving,	699	A	rep	(sgr)	3
701 then I tell you I know...	700	A	rep	<u>S. Pri.</u> (pia)	1
702 I sound like a joke vicar,	701	A	exp	<u>I. Reto</u> rel5 M reto (ev)	1
703 new paragraph.	701	B	dir	(man) TRANS. 9D	1
704 (The light is fading to a spot on GEORGE,		C	rep	<u>S. Pri.</u> (cvi)	1
705 sufficiently to put the Hall and the Front door into black- out if they are not black already.)		C	rep	(cvi)	1
706 There is in mathe- matics a concept known as a limiting curve,		A	rep	(pfp)	3
707 that is the curve defined as the limit of a polygon with an infinite number of sides.	706	A	rep	(pia)	1
708 For example, if I had never seen a circle and didn't know how to draw one, I could nevertheless postulate the exist- ence of circles by thinking of them as regular polygons with numberless edges,	707	A	rep	<u>S. Sub.</u> (sgr)	1
709 so that an old threepenny-bit would be a bumpy imperfect circle which would approach perfection if I kept doubling the number of its sides:	708	A	rep	(sgr)	1

710 at infinity the result would be the circle which I have never seen and do not know how to draw, and which is logically implied by the existence of polygons.	709	A	rep	(sgc)	1
711 And now and again,		A	rep	<u>S. Pri.</u> (pia)	3
712 not necessarily in the contemplation of polygons or new-born babes, nor in extremities of pain or joy,	710	A	rep	<u>S. Sub.</u> (sgc)	3
713 but more probably in some quite trivial moment,	712	A	rep	(sgc)	1
714 it seems to me that life itself is the mundane figure which argues perfection at its limiting curve.	707	A	rep	<u>S. Pri.</u> (pia)	1
715 And if I doubt it, the ability to doubt, to question, to think, seems to be the curve itself.	714	A	rep	(pia)	1
716 'Cogito ergo deus est.'	715	A	rep	(pfr)	1
717 (Pause.)		C	rep	(O) TRANS. 9E	1
718 The fact that I cut a ludicrous figure in the academic world is largely due to my aptitude for traducing a complex and logical thesis to a mysticism of staggering banality.		A	rep	<u>S. Pri.</u> (pfp)	1
719 McFee never made that mistake,	718	A	rep	(piv)	3
720 never put himself at risk by finding mystery in the clock-work,	719	A	rep	(pia)	3

APENDICE 1

363

721	never looked for trouble or over his shoulder,	719	A	rep	(pia)	3
722	and I'm sorry he's gone	719	A	exp	(pia)	3
723	but what can be his complaint?	719	D	rep	(piv)	2
724	McFee jumped,	719	A	rep	(pia)	3
725	and left nothing behind but a vacancy.	719	A	rep	(pia)	1
					TRANS. 31 <u>L. Aper.</u>	
726	(There is a delicious unraped laugh from DOTTY in the dark.		C	rep	(cso)	1
727	The Study light comes on again;		C	rep	(cvi)	1
728	only the Bedroom is blacked		C	rep	(cvi)	1
729	as GEORGE strides out of the Study;		C	rep	(cpr)	1
730	then the Bedroom is lit.		C	rep	(cvi)	1
731	ARCHIE and DOTTY are sitting at the trolley eating a very civilized lunch.		C	rep	(cin)	1
732	BONES has gone.)		C	rep	(ces)	1
733	Do: I must say,		A	exp	M aper (maf)	3
734	I do find mashed potatoes and gravy very consoling.	731	A	rep	(inf)	1
735	(GEORGE enters without knocking.)		C	rep	(cpr)	1
736	Ge: I'm sorry to interrupt your inquiries...	205	B	exp	tur5 M reto (ex)	3
737	(He looks round for the Inspector.		C	rep	(cin)	1
738	ARCHIE smoothly takes a silver-backed notebook from his pocket,		C	rep	<u>L. Reap.</u> (cin)	1
739	and a silver pencil from another.)		C	rep	(cin)	1
740	Ar: When did you first become aware of these feelings?	734	B	dir	rel2 M reap (b)	2
741	Do (gaily):		C	rep	(pca)	1
742	I don't know,	734	A	rep	M apoy (ctt)	3

743 I've always found mashed potatoes and gravy very consoling.	734	A	rep	(inf)	1
744 Ge: Where's the Inspector?	736	B	dir	<u>I. Reto</u> M reto (b)	1
745 Ar: The inquiries have been completed.	736	A	rep	cal2 can2 M apoy (ctt)	1
746 Did you want him?	736	B	dir	(b)	2
747 Ge: Well,				M apoy (mar)	2
748 no...	746	A	rep	(ctt) TRANS. 32 <u>I. Lini.</u> ti foco (pr)	1
749 As a matter of fact,					2
750 I came to ask you...		B	rep	(maf)	2
751 Vice-Chancellor,				(mar)	2
752 about the Chair of Logic.	725	B	rep	can5 (ini)	1
753 (GEORGE is unsettled by the lunch-party atmosphere.		C	rep	(cin)	1
754 Nothing about ARCHIE or DOTTY suggests that there is anything unusual about it.		C	rep	(cin)	1
755 They continue to eat and drink.)		C	rep	(cin)	1
756 Ar: Yes?	752	D	dir	M apoy (b) <u>I. Aper.</u>	2
757 Ge: You probably have had very little time to think about McFee's successor...	752	D	rep	M aper (ini)	1
758 Ar: The appointment to the Chair of Logic is of course a matter for the gravest consideration.	752	A	rep	tuc2 M apoy (inf)	1
759 We've always been a happy team	752	A	rep	(com)	3
760 and I shall be looking for someone who will fit in,	752	A	rep	(inf)	1
761 someone with a bit of bounce.	752	A	rep	(com)	1
762 Ge: Yes.	760	AB	rep	M apoy (rec) <u>I. Resp.</u> M cond (mar)	1
763 Well,					3

764 it just seemed to me that as the senior professor...	757	A	rep	(ini)	2
765 Ar: The oldest...	764	B	rep	tur2 M reto (ev)	3
766 Ge: The longest-serving professor...	764	A	rep	tur2 M reto (ini)	2
767 Ar: Oh yes.	766	B	rep	tur2 M apoy (act)	1
768 Ge: Well,				<u>I. Reap.</u>	
769 Logic has traditionally been considered the senior Chair...	764	A	rep	can4 M cond (mar)	1
770 Ar (pause):		C	rep	(0)	1
771 Yes,	769	A	rep	M apoy (rec)	1
772 well,				(mar)	1
773 there you are!	769	B	rep	(com)	1
774 you have made your request.	769	AB	rep	can4 (com)	1
775 But I'm not too happy about your Ethics.	769	B	rep	<u>I. Reap.</u> M cond (ctt)	1
776 Ge: I'm not seeking any favours.	769	A	rep	M reto (com)	1
777 Ar: No, no,	769	A	rep	M apoy (rec)	1
778 I mean Ethics has always been your department,	775	A	rep	(inf)	1
779 what will happen to Ethics?	778	B	dir	<u>I. Reap.</u> M cond (b)	2
780 Ge: There's no conflict there.	778	A	rep	M apoy (ctt)	1
781 My work on moral philosophy has always been based on logical principles,	778	A	rep	(inf)	1
782 and it would do no harm at all if the Chair of Logic applied itself occasionally to the activities of the human race.	778	A	rep	(inf)	1
783 Ar: Yes...yes...	782	A	rep	M apoy (act)	1
784 But you see,		B		<u>I. Reto</u>	
785 the Chair of Logic is considered the leading edge of philosophical inquiry here,	782	A	rep	M reto (mar)	1
				(ini)	3

786 and your strong point is,	785 B	rep	(ini)	2
787 how shall I put it,	786 A	exp	(maf)	1
788 well,			(mar)	1
789 many of the students are under the impression that you are the author of "Principia Ethica."	785 B	rep	EIA5 (acs)	1
790 Ge: But he's dead.	789 AB	rep	M reto (ex) <u>I. Reap.</u>	3
791 Ar: That is why I take a serious view of the mistake.	790 A	rep	M reap (inf)	1
792 Ge (pause):		C	rep	(0) 1
793 I see.	791 A	rep	M apoy (rec)	3
794 (Moves towards the door.)		C	rep	(cpr) 1
			TRANS. 33 <u>I. Aper.</u>	
795 Incidentally,		exp	M aper (pr)	3
796 what do you psychiatrists call this form of therapy?	731 B	dir	(b)	2
797 Ar: Lunch.	731 A	rep	M apoy (ctt)	1
798 I don't wish to make a fetish of denying you chairs,	789 A	exp	M reto (ini)	3
799 but you will appreciate that I can't ask you to sit down,			(inf)	1
800 a psychiatrist is akin to a priest taking confession.	799 A	rep	(com)	1
			TRANS. 34 <u>I. Aper.</u>	
801 Do: Well,			M aper (mar)	1
802 it wasn't me.	321 A	rep	(inf)	1
			TRANS. 33 <u>I. Reap.</u>	
803 Ar: Absolute privacy, absolute trust.	800 A	rep	M reap (com)	1
			TRANS. 34 <u>I. Reap.</u>	
804 Do: I didn't do it.	321 A	rep	M reap (inf)	1
805 I thought you did it.	321 B	rep	rel5 can1 (inf)	3
806 Ge: What is she talking about?	802 C	dir	M reto (b)	2

						<u>I. Reto</u>	
807	Where's the In- specter?	745	B	dir	tur5 rel4	M reto (b)	1
808	Do: He's gone.	745	O	rep	can3	M apoy (ctt)	1
809	Dishonour is even.	745	A	rep	can4	(inf)	1
810	(Giggles.)		C	rep		(pdi)	1
811	Ge: Without taking his record?	745	B	dir		M reto (b)	2
812	Do: Oh yes,			rep		M reto (rec)	3
813	we must send it on.	811	A	rep	rel2	(inf)	3
						<u>I. Reap.</u>	
814	I signed it with a most moving dedica- tion,	811	A	rep		M reap (inf)	1
815	I thought.	814	A	rep		(com)	3
816	I forgot what it was,	814	A	rep		(inf)	3
817	but it was most moving.	814	A	rep		(inf)	1
818	(GEORGE can't put his finger on it, but something is bothering him.		C	rep		(cin)	1
819	He starts to wan- der towards the Bath- room.)		C	rep		(cpr)	1
820	Ge: I'm surprised he just...went...like that.	745	A	exp		M reto (inf)	1
821	(GEORGE enters the Bathroom.)		C	rep		(cpr)	1
						<u>I. Reap.</u>	
822	Do: Oh yes!			rep		M reap (mar)	2
823	"To Evelyn Bones, the Sweetheart of the Force!"	814	A	rep		(inf)	1
824	Ge (off, hor- rified):		C	rep		M reto (pca)	1
825	My God!			exp		(mar)	1
						TRANS. 35	
						<u>I. Aper.</u>	
826	(GEORGE enters from the Bathroom, white, shaking with rage.)		C	rep		(cpr)	1
827	You murderous bitch!...		C	rep		(cin)	1
828	You might have put some water in the bath!	825	B	exp	EIA5	M aper (acs)	1
829		828	B	rep	EIA5	(acs)	1

APENDICE 1

368

830 (He is holding a dead goldfish.)	C	rep	(cin)	1
831 Do: Oh dear...		exp	M apoy (mar)	1
832 I am sorry.	829 A	exp	(ex)	1
833 I forgot about it.	829 A	rep	(inf)	1
			<u>I. Reap.</u>	
834 Ge: Poor little Arch...	830 A	exp	M cond (ini)	1
835 (Catches himself.)	C	rep	(cin)	1
836 (ARCHIE raises his head a fraction.)	C	rep	(cin)	1
837 Murdered for a charade!	834 O	exp	EIA5 (acs)	1
838 Do (angrily):	C	rep	(pca)	1
839 Murdered?	837 B	exp	M reto (ev)	2
840 Don't you dare splash me with your sentimental rhetoric!	837 B	exp	EIA5 (acs)	3
			<u>I. Reto</u>	
841 It's a bloody goldfish!	830 O	exp	M reto (ini)	3
842 Do you think every 'sole meunière' comes to you untouched by suffering?	830 B	dir	EIA5 (b)	2
843 Ge: The monk who won't walk in the garden for fear of treading on an ant does not have to be a vegetarian...	842 A	rep	rel4 man4 M reto (ctt)	3
844 There is an irrational difference which has a rational value.	843 A	rep	(com)	1
845 Do: Brilliant!	843 B	exp	cal4 M reto (ev)	1
			<u>I. Reto</u>	
846 You must publish your findings in some suitable place like the 'Good Food Guide'.	843 B	rep	cal4 EIA5 M reto (acs)	1
847 Ge: No doubt your rebuttal would look well in the 'Meccano Magazine'.	846 B	rep	cal4 EIA5 M reto (acs)	1
			<u>I. Reto</u>	
848 Do: You bloody humbug!	837 B	exp	EIA5 M reto (acs)	1
849 the last of the metaphysical egocentrics!	837 B	exp	EIA5 (acs)	1

850	You're probably still shaking from the four-hundred-year-old news that the sun doesn't go round you!	849	B	rep	cal4 EIAS	(acs)	1
851	Ge: We are all still shaking.	850	A	rep		M reto (ini)	1
852	Copernicus cracked our confidence,	851	A	rep		(inf)	1
853	and Einstein smashed it:	852	A	rep		(inf)	1
854	for if one can no longer believe that a twelve-inch ruler is always a foot long, how can one be sure of relatively less certain propositions,	853	D	rep		(com)	3
855	such as that God made the Heaven and the Earth...	854	D	rep		(com)	2
856	Do (dry, drained):		C	rep		S. Pri. (pca)	1
857	Well, it's all over now.	851	A	rep	tur5	(pfp)	1
858	Not only are we no longer the still centre of God's universe,	852	O	rep		(pfp)	3
859	we're not uniquely graced by his footprint in man's image...	850	A	rep		(pfp)	1
860	Man is on the Moon, his feet on solid ground, and he has seen us whole, all in one go, little, local...	859	O	rep		(pia)	2
861	and all our absolutes, the thou-shalts and the thou-shalt-nots that seemed to be the very condition of our existence, how did they look to two moonmen with a single neck to save between them?	860	A	rep		(pia)	2

862 Like the local customs of another place.	861	A	rep	(pia)	1
863 When that thought drips through to the bottom, people won't just carry on.	862	A	rep	(pia)	3
864 There is going to be such... breakage, such gnashing of unclean meats, such covetting of neighbours' oxen and knowing of neighbours' wives, such dishonouring of mothers and fathers, and bowings and scrapings to images graven and incarnate, such killing of goldfish and maybe more...	863	A	rep	(pia)	3
865 (Looks up, 866 tear-stained.)		C	rep	(cin)	1
867 Because the truths that have been taken on trust, they've never had edges before,	864	A	rep	(cas)	1
868 there was no vantage point to stand on and see where they stopped.		C	rep	(pic)	3
869 (And weeps.)		C	rep		
870 Ar (pause):		C	rep		
871 When did you first become aware of these feelings?	867	B	dir	rel3	M reto (b)
872 Do: Georgie...		B	dir	can3	<u>I. Reap.</u> M marc (ll)
873 (But GEORGE won't or can't...)		C	rep		M reto (cin)
874 Ge (facing away, out front,		C	rep		(cin)
875 emotionless):		C	rep		(cin)
876 Meeting a friend in a corridor, Wittgenstein said:		A	rep	tur3 rel5	<u>S. Sub.</u> (sap)

877 "Tell me,	876	A	dir		<u>S. Pri.</u> (pfp)	1
878 why do people always say it was so natural for men to assume that the sun went round the earth rather than that the earth was rotating?"	876	A	dir		(pia)	1
879 His friend said,	876	A	rep		<u>S. Sub.</u> (sap)	1
880 "Well, obviously, because it just looks as if the sun is going round the earth."	876	A	rep		<u>S. Pri.</u> (pia)	1
881 To which the philosopher replied,	876	A	rep		<u>S. Sub.</u> (sap)	3
882 "Well, what would it have looked like if it had looked as if the earth was rotat- ing?"	876	A	dir		<u>S. Pri.</u> (pia)	3
883 Ar: I really can't conduct a consultation under these condi- tions!	871	A	rep	rel3	TRANS. 31 <u>I. Reap.</u> M reap (inf)	1
884 You might as well join us.	883	B	dir		(b)	1
885 Ge (moving):		C	rep		(cpr)	1
886 No,	884	A	rep		M reto (ctt)	1
887 thank you.		A	exp		(f)	1
888 Ar: Do...	884	B	dir		<u>I. Reap.</u> M reap (man)	1
889 This, whatever it is, makes a very good casserole.	731	A	rep		(inf)	1
890 Do (dry-eyed		C	rep		M reto (cas)	1
891 revenge):		C	rep		(pca)	1
892 It's not casse- roled.	889	A	rep		(inf)	1
893 It's jugged.	889	A	rep	EIA3	(inf)	1
894 (GEORGE freezes.		C	rep		(cin)	1
895 Pause.		C	rep		(O)	1
896 Doorbell.)		C	rep		TRANS. 35 <u>I. Reap.</u> (cso)	1
897 Ge: Dorothy...		B	dir		M reap (11)	3

898 Do: Somebody at the door.	896	O	rep	rel3 tur3	M reto (inf)	1
					TRANS. 36	
					<u>I. Lini.</u>	
699 (It's CROUCH,		C	rep		(ces)	1
900 who rings the bell out of formality		C	rep		(cin)	1
901 and lets himself in with his master key,		C	rep		(cpr)	1
902 pausing at the door so as not to intrude on anything,		C	rep		(cpr)	1
903 announcing himself.)		C	rep		(pca)	1
904 Cr: Crouch!	903	A	rep		M marc (mar)	1
					TRANS. 35	
					<u>I. Reap.</u>	
905 Ge: Dorothy...		B	dir		M reap (11)	3
906 You didn't...?	512	B	dir	rel5	(b)	2
					TRANS. 36	
					<u>I. Lini.</u>	
					M marc (mar)	2
907 Cr: Hello!	903	B	dir		(cpr)	1
908 (He closes the Front Door behind him.		C	rep			
					<u>I. Aper.</u>	
909 GEORGE turns abruptly		C	rep		(cpr)	1
910 and walks swiftly out,		C	rep		(cpr)	1
911 to his Study.		C	rep		(cpr)	1
912 In the Hall he passes by CROUCH.)		C	rep		(cpr)	1
913 Excuse me,		B	dir		M aper (mar)	3
914 sir...					(mar)	3
915 Ge (shouts viciously):		C	rep		M reto (pdi)	1
916 You seem to be taking out the rubbish at any time that suits you!!	913	B	rep	tur5 EIAS rel5 cal5	(acs)	3
917 (CROUCH is dumb-founded.		C	rep		(cin)	1
918 GEORGE walks into the Study,		C	rep		(cpr)	1
919 leaving the door open,		C	rep		(cpr)	1
920 and slumps into his chair.		C	rep		(cin)	1
921 The SECRETARY is patient and discreet.		C	rep		(cin)	1

922	CROUCH	timidly enters the Study.)	C	rep		<u>I. Reap.</u> (cpr)	1
923	Cr:	I haven't come for the rubbish,	916	A	rep	M reap (inf)	3
924	924	924 sir.				(mar)	1
925	Ge:	I'm sorry,	916	A	exp	M apoy (ex)	1
926	926	Mr. Crouch...				(mar)	1
927	927	I'm very sorry.	916	A	exp	(ex)	1
928	928	I was upset.	916	A	rep	(inf)	1
929	929	It's just been the most awful day.	837	A	rep	canl (com)	1
930	930	(He comforts himself with the tortoise.)		C	rep	(cin)	1
931	Cr:	I quite understand,	321	A	rep	canl M apoy (inf)	1
932	932	932 sir.				(mar)	1
933	933	I'm upset myself.	321	A	rep	(inf)	1
934	934	I just came to see	923	A	rep	<u>I. Reap.</u> M cond (ini)	2
935	935	if there was anything I could do,	923	A	rep	(inf)	1
936	936	I knew you'd be upset...	321	B	rep	canl (com)	3
937	937	(GEORGE looks at him.)		C	rep	(cin)	1
938	938	I got to know him quite well,	321	A	rep	canl (inf)	1
939	939	you know...				(mar)	3
940	940	made quite a friend of him.	321	A	rep	canl (inf)	1
941	941	Ge: You knew about it?	512	B	dir	canl M apoy (b)	2
942	942	Cr: I was there,	321	A	rep	canl M apoy (ctt)	3
943	943	943 sir.				(mar)	1
944	944	Doing the drinks.	321	A	rep	(inf)	1
945	945	It shocked me,	321	A	rep	canl (inf)	1
946	946	I can tell you.	321	A	rep	(con)	1
947	947	Ge: Who killed him?	512	B	dir	<u>I. Reap.</u> M cond (b)	2
948	948	Cr: Well,				M apoy (mar)	3
949	949	I wouldn't like to say for certain...	321	A	rep	(ctt)	3
950	950	I mean,	321	A	rep	(maf)	2
951	951	I heard a bang,	321	A	rep	canl (inf)	2
952	952	and when I looked, there he was, crawling on the floor...	321	A	rep	canl (inf)	3
953	953	(GEORGE winces.)		C	rep	(cin)	1

APENDICE 1

374

954 ...and there was Miss Moore...	321	A	rep	(inf)	2
955 well...	321		rep	can1 (mar) <u>I. Reap.</u>	3
956 Ge: Do you realize she's in there now, eating him?	512	A	rep	can1 M cond (b)	2
957 Cr (pause):		C	rep	(0)	1
958 You mean... raw?	321	B	dir	M apoy (b)	2
959 Ge (crossly):		C	rep	(pca)	1
960 No, of course not!	512	A	rep	M apoy (ctt)	1
961 cooked...	512	A	rep	can1 (inf)	1
962 with gravy and mashed potatoes.	512	A	rep	(inf)	1
963 Cr (pause):		C	rep	(0)	1
964 I thought she was on the mend,	321	A	rep	M apoy (inf)	3
965 sir.				(mar)	1
966 Ge: Do you think I'm being too senti- mental about the whole thing?	512	A	dir	can1 M cond (b) <u>I. Reap.</u>	2
967 Cr (firmly):		C	rep	(pca)	1
968 I do not,	321	A	rep	M apoy (ctt)	1
969 sir.				(mar)	1
970 I think it's a police matter.	321	A	rep	can1 M cond (inf) <u>I. Reap.</u>	1
971 Ge: They'd laugh at me...	512	A	rep	M reto (inf)	1
972 There was a po- liceman here,	970	A	rep	M reap (inf)	3
973 but he's gone.	972	A	rep	(inf)	1
974 Cr: Yes,	972	AB	rep	M apoy (rec)	1
975 sir,				(mar)	1
976 I saw him leave.	973	A	rep	(inf)	1
977 I thought that would be him.	973	A	rep	(inf)	1
978 You were wonder- ing,		B	rep	cal5 (com)	3
979 sir,				(mar)	1
980 who brought them round.	970	B	rep	cal5 (com)	1
981 Ge: No.	970	A	rep	M reto (inf)	1
982 I telephoned them myself.	970	A	rep	<u>I. Reap.</u> M reap (inf)	1
983 Cr: You're an honest man,	982	B	rep	M apoy (com)	1
984 sir.				(mar)	1

APENDICE 1

375

985 In the circum- stances	983 A		(pr)	3
986 I don't mind tell- ing you	983 A	rep	(maf)	2
987 I also phoned them myself,	970 A	rep	(inf)	1
988 anonymous.	987 A	rep	(com)	1
989 Ge: Did you?	987 B	rep	M apoy (rec)	2
990 ...Well,			(mar)	3
991 it's all right now,	512 AB	exp	(con)	1
992 he's gone.	512 AB	rep	can1 (con) <u>I. Resp.</u>	1
993 Lot of fuss about nothing.	512 A	rep	M cond (ini)	1
994 I know things got a bit out of hand	512 AB	rep	(maf)	3
995 but... I'm sur- prised at your puri- tanism,	987 B	exp	EIAS (acs)	1
996 Mr. Crouch.			(mar)	1
997 A little wine, women and song...	T.1 AB	rep	(com)	2
998 Cr: Yes,	321 AB	rep	M apoy (act)	1
999 sir.			(mar)	1
1000 Of course,	321 A	exp	(pr)	2
1001 it was the murder of Professor McFee that was the main thing.	321 A	rep	(ex)	3
1002 (Long pause.		C	rep	TRANS. 37
1003 GEORGE sits per- fectly still,		C	rep	(0)
1004 and continues to do so, sightless, deaf, while Crouch speaks.)		C	rep	(cin)
1005 By the way,			exp	(cin)
1006 sir...				1
1007 (Picking up the tortoise.)		C	rep	(pr)
1008 I hope you don't mind my taking the opportunity,	1007 B	exp	(maf)	1
1009 but as you know,	1007 B	rep	(ini)	3
1010 no pets allowed in the flats.	1007 AB	rep	M aper (inf)	1
1011 I don't mind turning a blind eye to this little fellow,	1007 A	rep	(com)	3

APENDICE 1

376

1012 but I've seen a rabbit around the place of a morning,	1010	A	rep	(inf)	2
1013 and it's as much as my job's worth.	1010	A	rep	(inf)	1
1014 I hope you don't mind,	1013	B	exp	(con)	3
1015 sir.				(mar)	3
1016 (Pause.)		C	rep	(O)	1
				TRANS. 36	
				L. Reap.	
1017 Will Miss Moore be... leaving,	954	B	dir	M reap (b)	2
1018 sir?				(mar)	2
1019 Ge (blinking awake):		C	rep	(cin)	1
1020 She's in bed with the doctor.	1017	A	rep	rel4 cal4 M apoy (ctt)	3
1021 Not literally, of course.	1020	A	rep	(com)	1
1022 (Small pause.)		C	rep	(O)	1
				TRANS. 38	
1023 He jumps up		C	rep	(cpr)	1
1024 and strides into the Bedroom,		C	rep	(cpr)	1
1025 which lights up.		C	rep	(cvi)	1
1030 Very bright.		C	rep	(cvi)	1
1031 There is no one in sight.		C	rep	(ces)	1
1032 The drapes have been drawn around the bed.		C	rep	(ces)	1
1033 ARCHIE's jacket is on a chair.		C	rep	(ces)	1
1034 The dermatograph is poking its lens through a gap in the curtains round the four-poster.		C	rep	(ces)	1
1035 The camera-lights have been extended and are shining down into the hidden bed from over the top of the drapes.		C	rep	(ces)	1
1036 Both the Machine and the lights are plugged into power points in the wall.		C	rep	(ces)	1

1037	The Machine also has a wire going into the back of the TV set.	C	rep	(ces)	1
1038	GEORGE stops	C	rep	(cpr)	1
1039	and takes all this in.	C	rep	(cin)	1
1040	DOTTY's voice sails out from inside the drapes.)	C	rep	(pca)	1
1041	Do: Who is it?	1024	B	dir	<u>I. Aper.</u> M aper (b) 2
1042	Ge: Me.	1024	A	rep	M apoy (ctt) 1
1043	Do: What do you want?	1024	B	dir	<u>I. Reap.</u> M cond (b) 2
1044	Ge: Crouch says...	1001	A	rep	can5 M apoy (ctt) 1
1045	What's going on?	1039	B	dir	TRANS. 39 <u>I. Aper.</u> M aper (b) 2
1046	Ar (within):		C	rep	(ces) 1
1047	Please don't open the drapes...	1039	B	dir	can5 M reto (man) 1 rel5
1048	the dermatograph,	1047	A	rep	<u>I. Reto</u> M reto (inf) 1 (mar) 1
1049	you know.				M reto (b) 2
1050	Ge: The what?	1043	B	dir	M reto (man) 1
1051	Ar: Just a moment.	1047	A	dir	can5 rel5
1052	(ARCHIE emerges from inside the bed.)		C	rep	<u>I. Reap.</u> (cpr) 1
1053	All right now.	1047	A	rep	M reap (inf) 1 (inf) 1
1054	Very sensitive to light-levels,	1048	A	rep	(mar) 1 (com) 3
1055	you see.				(inf) 1
1056	No doubt they'll improve it,	1043	A	rep	M reto (b) 1
1057	this is something of a prototype.	1048	A	rep	
1058	Ge: Why is it connected to the television set?	1048	B	dir	
1059	(Angrily.)		C	rep	<u>I. Reto</u> (pca) 1
1060	It's a television camera!	1048	A	rep	tur5 M reto (acs) 1 EIAS
1061	Ar: Well done.	1060	B	rep	M apoy (ev) 1 (inf) 1
1062	That's exactly what it is,	1060	AB	rep	

1063	a kind of tele-	1060	A	rep	(com)	1
	vision camera.					
1064	Rather warm in	1039	A	rep	(inf)	3
	there,					
1065	the lights,	1039	A	rep	(com)	1
1066	you know.				(mar)	1
1067	(He is putting on		C	rep	(cin)	1
	his coat.)					
1068	We will get the	1048	A	rep	(inf)	1
	read-back on the					
	screen,				(mar)	1
1069	you see.				TRANS. 38	
					<u>I. Reap.</u>	
1070	Ge: Crouch	1001	A	rep	rel5	M reap (inf) 2
	says...!				can1	
1071	Ar (through		C	rep		(ces) 1
	screen):					
1072	Relax,	1048	B	dir	tur3	M reto (man) 1
1073	my dear!			exp		(mar) 1
1074	Now over on your	1048	B	dir		(man) 3
	back...					
					TRANS. 39	
					<u>I. Reap.</u>	
1075	Ge: You must	1072	B	rep	tur5	M reap (acs) 1
	think I'm a bloody				EIAS	
	fool...					
1076	Ar: What do you	1075	B	dir		M apoy (b) 2
	mean?					
1077	Ge: Well,					M apoy (mar) 1
1078	everything you do	1072	B	rep	can5	(ctt) 2
	makes it look as if					
	you're...		C	rep		(O) 1
1079	(Pause.)					M reto (mar) 1
1080	Ar: Well,	1072	B	dir	can4	(b) 3
1081	what would it					
	have looked like if it					
	had looked as if I					
	were examining her?					
					TRANS. 38	
					<u>I. Reap.</u>	
1082	Do (her head		C	rep		(cpr) 1
	appearing):					
1083	What's the	1024	B	dir		M reap (b) 2
	matter,					
1084	Georgie?					(mar) 2
1085	Ge: Dotty...	1001	B	dir	tur3	M apoy (mar) 3
1086	Do: Don't take	1072	C	dir		M reto (man) 1
	any notice of Archie,					
1087	him and his ripe	1072	C	rep		(com) 1
	pears!					
1088	(Disappearing.)		C	rep		(cpr) 1

					<u>I. Reap.</u>	
1089	Ge: Crouch says McFee was shot!	1001	A	rep	M reap (inf)	1
1090	here,	1001	A	rep	(inf)	1
1091	last night.	1001	A	rep	(inf)	1
1092	He thinks Dorothy did it...	1001	A	rep	(inf)	1
1093	Do (appears from behind screen):		C	rep	(cpr)	1
1094	I thought Archie did it.	1001	A	rep	tur5 man2 M reto (inf)	1
1095	You didn't do it,	1001	B	rep	(com)	1
1096	did you,	1001	B	dir	(b)	2
1097	Georgie?				(mar)	2
1098	(Disappears.)		C	rep	tur3 (cpr)	1
					<u>I. Reap.</u>	
1099	Ge: Crouch says...	1001	A	rep	can1 M reap (inf)	1
1100	You can't hide!	1098	B	dir	(man)	3
1101	Dorothy,			dir	(ll)	3
1102	it's not a game!	1098	O	rep	(ini)	1
1103	Crouch says he saw...	1001	A	rep	can1 (inf)	3
1104	For God's sake,			exp	(pr)	1
1105	I don't know what to do...	1098	A	rep	(com)	1
1106	Ar: Crouch says he saw what,	1103	B	dir	tur5 M apoy (b)	2
1107	George?				(mar)	2
1108	Ge: Well,				M apoy (mar)	1
1109	he didn't actual- ly see...	1103	A	rep	can1 (ctt)	3
1110	Ar: Quite.	1109	B	rep	tur5 M reto (ev)	1
1111	We just don't know.	1109	D	rep	(com)	1
					<u>I. Reap.</u>	
1112	Ge: There are many things I know which are not verifi- able	1111	A	rep	M reap (ini)	3
1113	but nobody can tell me I don't know them,	1112	A	rep	(inf)	1
1114	and I think I know that something happened to poor Dotty	1112	A	rep	(inf)	1
1115	and she somehow killed McFee,	1112	A	rep	cal5 (inf)	1
1116	as sure as she killed my poor Thumper.	1112	A	rep	cal5 (com)	1

				TRANS. 40	
1117 (GEORGE leaves the Bedroom	C	rep		(cpr)	1
1118 and ARCHIE follows him out.	C	rep		(cpr)	1
1119 The Bedroom blacks out.	C	rep		(cvi)	1
1120 They both walk into the Study	C	rep		(cpr)	1
1122 where CROUCH is seated at GEORGE's desk,	C	rep		(ces)	1
1123 reading the tape-script	C	rep		(cin)	1
1124 and chuckling.)	C	rep		(pdi)	1
1125 Cr: Saint Sebastian died of fright!	7.9 C	rep		<u>I. Aper.</u> M aper (ini)	2
1126 very good!	1125 A	rep		(ev)	3
1127 (TO SECRETARY;	C	rep		(cin)	1
1128 surprisingly.)	C	rep		(cot)	1
1129 Of course,		exp		(pr)	3
1130 the flaw in the argument is that	1125 A	rep		(maf)	2
1131 even if the first term of his infinitely regressing series is zero rather than infinitesimal,	1125 A	rep		(com)	3
1132 the original problem remains in identifying the second term in the series,	1125 A	rep		(inf)	1
1133 which however small must be greater than zero,	1132 A	rep		(inf)	1
1134 you take my point?	1132 B	dir		(b)	2
1135 I grant you he's answered Russell's first point,	1132 A	dec	tur3	(com)	3
1136 I grant you that,	1135 A	dec		(maf)	3
1137 the smallest proper fraction is zero,	1135 A	rep		(inf)	1
1138 but...	1137 A	rep		(inf)	3
1139 (GEORGE snatches the paper from behind CROUCH	C	rep		M reto (cin)	1
1140 and studies it minutely;	C	rep		(cin)	1
1141 already talking.)	C	rep		(cso)	1

1142 Ge: Yes,	1132	A	rep	tur5	(act)	1
1143 but you entirely miss my point,	1132	B	rep	EIAS	(acs)	1
1144 which is that having established that the first term,	1143	A	rep		<u>I. Reap.</u> M reap (ini)	3
1145 that is God,	1144	A	rep		(com)	3
1146 corresponds to zero,	1143	A	rep		(ini)	1
1147 there's no need to worry about the second term,	1143	A	rep		(inf)	1
1148 it is enough that it is the second.	1143	A	rep		(inf)	1
1149 Surely you can see that?	1147	B	dir		(b)	3
1150 Cr (humbly):		C	rep		(pca)	1
1151 I expect you're right,	1147	B	rep		M apoy (ctt)	1
1152 sir.					(mar)	1
1153 I mean,	1151	A	rep		(maf)	2
1154 it's only a hobby with me.	1151	A	rep		(inf)	1
1155 Ar (coming forward):		C	rep		TRANS. 41 <u>I. Limi.</u> (cpr)	1
1156 Mr. Crouch!		B	dir		M marc (11)	1
1157 Cr: Oh,					M apoy (mar)	1
1158 good morning,		A	exp		(f)	2
1159 Vice-Chancellor,					(mar)	1
1160 sir...					(mar)	1
1161 (The situation:		C	rep		(cot)	1
1162 CROUCH and ARCHIE conversing		C	rep		(cso)	1
1163 out of the Study into the Hall.		C	rep		(cpr)	1
1164 GEORGE worrying his script.		C	rep		(cin)	1
1165 The SECRETARY still the observer with pencil and pad ready.		C	rep		(cin)	1
1166 Once in the Hall, ARCHIE shuts the Study door.)		C	rep		(cpr)	1
1167 Ar: I see you're something of a philosopher,	1132	AB	rep		<u>I. Aper.</u> M aper (ini)	3
1168 Mr. Crouch.					(mar)	1

1169 Cr: Oh,				M reto (mar)	3
1170 I wouldn't call	1167	A	rep	(ev)	3
it that,				(mar)	2
1171 sir...				<u>I. Reap.</u>	
1172 I just picked up	1167	A	rep	M reap (inf)	1
a bit...				(com)	1
1173 a bit of reading,	1167	A	rep	(com)	1
1174 a bit of chat-	1167	A	rep		
ting,				(mar)	1
1175 you know.				M apoy (com)	1
1176 Ar: Isn't that	1172	A	rep		
academic life?				<u>I. Reap.</u>	
1177 Whom would you	1167	B	dir	M cond (b)	1
describe as your					
mentor?				M apoy (ctt)	1
1178 Cr: It was the	1177	A	rep		
late Professor McFee.				M apoy (b)	3
1179 Ar: Really?	1178	B	dir	M apoy (ctt)	1
1180 Cr: Yes,	1178	A	rep	(mar)	1
1181 sir,				(inf)	1
1182 it was a terrible	1178	A	rep		
thing, his death.				<u>I. Reap.</u>	
1183 Of course,			exp	M cond (pr)	3
1184 his whole life	1178	A	rep	(inf)	1
was going through a					
crisis,				(com)	1
1185 as he no doubt	1184	B	rep		
told you.				M apoy (b)	2
1186 Ar: Yes...?	1184	B	dir	can2 M apoy (ctt)	1
1187 Cr: It was the	1184	A	rep		
astronauts fighting on					
the Moon that finally				(mar)	1
turned him,				<u>S. Pri.</u>	
1188 sir.				(pfp)	3
1189 Henry,	1187			<u>S. Sub.</u>	
				(sap)	1
1190 he said to me,	1187	A	rep	<u>S. Pri.</u>	
				(pfp)	3
1191 Henry,	1187			(pfp)	1
1192 I am giving	1187	A	rep		
philosophical respect-					
ability to a new prag-				(pia)	3
matism in public life,	1192	A	rep		
1193 of which there					
have been many dis-				(pfp)	3
turbing examples both					
here and on the moon.					
1194 Duncan,	1193				

				<u>S. Sub.</u>	
1195 I said,	1193	A	rep	(sap)	1
				<u>S. Pri.</u>	
1196 Duncan,	1193			(pfp)	3
1197 don't let it get you down,	1192	B	dir	(pfp)	1
1198 have another can of beer.	1197	B	dir rel2	(piv)	1
1199 But he kept hark- ing back to the first captain Oates, out there in the Antarctic wastes,	1192	A	rep	(piv)	1
1200 sacrificing his life to give his com- panions a slim chance of survival...	1199	A	rep	(pia)	1
1201 Henry,	1200			(pfp)	3
				<u>S. Sub.</u>	
1202 he said,	1200	A	rep	(sap)	1
				<u>S. Pri.</u>	
1203 what made him do it?	1200	A	rep	(pfp)	1
1204 out of the tent and into the jaws of the blizzard.	1200	A	rep	(pia)	1
1205 If altruism is a possibility,	1200	A	rep	(pia)	3
				<u>S. Sub.</u>	
1206 he said,	1200	A	rep	(sap)	1
				<u>S. Pri.</u>	
1207 my argument is up a gum-tree...	1200	A	rep	(pia)	1
1208 Duncan,	1207			(pfp)	3
				<u>S. Sub.</u>	
1209 I said,	1207	A	rep	(sap)	1
				<u>S. Pri.</u>	
1210 Duncan,	1207			(pfp)	3
1211 don't you worry your head about all that.	1207	B	dir	(piv)	1
1212 That astronaut yobbo is good for twenty years hard.	1193	A	rep	(pic)	1
1213 Yes,	1212	A	rep	(pia)	3
				<u>S. Sub.</u>	
1214 he said,	1213	A	rep	(sap)	1
				<u>S. Pri.</u>	
1215 yes maybe,	1212	A	rep	(pia)	3

1216 but when he comes out, he's going to find he was only twenty years ahead of his time.	1212	A	rep	(piv)	1
1217 I have seen the future,	1216	A	rep	(pic)	1
1218 Henry,	1217			(pfp)	1
1219 he said;	1218	A	rep	<u>S. Sub.</u> (sap)	1
1220 and it's yellow.	1217	A	rep	<u>S. Pri.</u> (pfr)	1
1221 Ar (pause):		C	rep	<u>I. Reap.</u> (O)	1
1222 You must have been a close friend of his.	1184	B	rep	M cond (ini)	1
1223 (From now on, for the following speeches, the SECRETARY is the only person moving on stage.		C	rep	(cpr)	1
1224 She gets up.		C	rep	(cpr)	1
1225 She is going to go for lunch.		C	rep	(cot)	1
1226 Perhaps a clock has struck.		D	rep	(cso)	1
1227 She comes down stage to make use of the imaginary mirror.		C	rep	(cpr)	1
1228 A grim, tense, unsmiling, young woman,		C	rep	(cas)	1
1229 staring at the audience.)		C	rep	(cin)	1
1230 Cr: Ah,				M apoy (mar)	3
1231 well,				(mar)	1
1232 he'd come by to pick up his girl.	1222	A	rep	(inf)	1
1233 Ar: His girl?	1232	B	dir	M apoy (b)	2
1234 Cr: And he was always a bit early	1232	A	rep	<u>I. Reto</u> M reto (inf)	1
1235 and as often as not Professor Moore kept her working a bit late.	1232	A	rep	(inf)	1
1236 Ar: Professor Moore?	1235	B	dir	M apoy (b)	2
1237 Cr: So he'd pass the time with me...	1234	A	rep	<u>I. Reto</u> M reto (inf)	1

1238 I shall miss our little talks.	1237	A	rep	(com)	3
1239 And of course it's tragic for her.	1232	A	rep	(inf)	3
1240 I see she's carrying on,	1232	A	rep	(inf)	1
1241 losing herself in her work;	1232	A	rep	(inf)	1
1242 it's the only way...	1241	A	rep	(com)	1
1243 but after three years of secret betrothal,	1232	A	rep canl	(com)	3
1244 it takes a certain kind of a girl.	1232	A	rep	(com)	1
1245 Ar: Yes.	1244	AB	rep	M apoy (act) <u>I. Reap.</u>	1
1246 Why secret?	1243	B	dir	M cond (b)	2
1247 Cr: He made her keep it secret because of his wife.	1243	A	rep mani	M apoy (ctt)	1
1248 Ar: Ah.	1247	A	rep	M apoy (rec)	1
1249 His wife didn't know, of course.	1247	B	rep call	(com)	3
1250 Cr: His wife knew about her,	1247	A	rep	M apoy (inf)	3
1251 but she didn't know about his wife.	1247	A	rep	(inf)	1
1252 He was terrified to tell her,	1247	A	rep	(inf)	1
1253 poor Duncan.	1247	A	exp	(com)	1
1254 Well,	1247	A	exp	M foco (mar)	1
1255 he won't be coming here any more.	1253	AB	rep canl	(con)	1
1256 Not that he would have done anyway, of course.	1255	A	rep can	<u>I. Reap.</u> M cond (ini)	3
1257 Ar: Why's that?	1256	B	dir	M apoy (b)	2
1258 Cr: Well,	1256	B	dir	M apoy (mar)	1
1259 obviously;	1256	B	dir	(pr)	3
1260 he had to make a clean breast	1256	A	rep	(ctt)	1
1261 and tell her it was all off...	1256	A	rep	(ctt)	1
1262 I mean with him going into the monastery.	1256	A	rep	(com)	3
1263 Ar: Quite.	1262	AB	rep	M apoy (act)	1
1264 Cr: And now he's dead.	1253	AB	rep canl	<u>I. Reap.</u> M cond (ini)	1

APENDICE 1

386

1265 (SECRETARY snaps her handbag shut with a sharp sound	C	rep	(cin)	1
1266 and takes her coat out of the cupboard.)	C	rep	(cpr)	1
1267 Ar: A severe blow to Logic,	1264	A	rep	M apoy (inf) 1
1268 Mr. Crouch.			(mar)	1
1269 Cr (nodding):	C	rep	M apoy (cin)	1
1270 It makes no sense to me at all.	1264	A	exp	(com) 1
1271 What do you make of it,	1264	B	dir	<u>I. Reap.</u> M cond (b) 1
1272 sir?			(mar)	2
1273 Ar: The truth to us philosophers,	1264	A	rep	can2 rel2 M apoy (ctt) 3
1274 Mr. Crouch,			(mar)	1
1275 is always an interim judgment.	1264	A	rep	can2 (ctt) 1
1276 We will never even know for certain who did shoot McFee.	1264	D	rep	(inf) 1
1277 Unlike mystery novels,	1276	A	rep	M foco (pr) 3
1278 life does not guarantee a denouement;	1276	A	rep	(con) 1
1279 and if it came, how would one know whether to believe it?	1278	D	rep	(com) 3
1280 (ARCHIE and CROUCH move out through the Front Door.		C	rep	(cpr) 1
1281 The SECRETARY is also leaving,		C	rep	(cas) 1
1282 now wearing her (white) coat,		C	rep	(cas) 1
1283 which has a bright splash of blood on its back.		C	rep	TRANS. 42 (cin) 1
1284 GEORGE sees the blood		C	rep	(cpr) 1
1285 as she leaves the Study, and the flat.		C	rep	(cso) 1
1286 In the unseen Bedroom, DOTTY's record of 'Forget Yesterday' starts to play.		C	rep	

1287	GEORGE realizes that the blood must have come from the top of the cupboard, i.e. wardrobe.	C	rep	(cin)	1
1288	He needs to stand on his desk or chair.	C	rep	(ces)	1
1289	He puts Pat,	C	rep	(cin)	1
1290	whom he had been holding,	C	rep	(cin)	1
1291	down now	C	rep	(cin)	1
1292	and climbs up to look into the top of the cupboard;	C	rep	(cpr)	1
1293	and withdraws from the unseen depths his mis-fired arrow,	C	rep	(ces)	1
1294	on which is impaled Thumper.	C	rep	(cso)	1
1295	The music still continues.	C	rep	(cin)	1
1296	Holding Thumper up by the arrow,	C	rep	(cin)	1
1297	GEORGE puts his face against the fur.	C	rep	(pdi)	1
1298	A single sob.	C	rep	(cpr)	1
1299	He steps backwards, down...	C	rep	(cso)	1
1300	CRRRRRUNCH!!!	C	rep	(cpr)	1
1301	He has stepped, fatally, on Pat.	C	rep	(cin)	1
1302	With one foot on the desk and one foot on Pat, GEORGE looks down,	C	rep	(cin)	1
1303	and then puts up his head	C	rep	(pdi)	1
1304	and cries out,	B	dir	<u>I. Aper.</u>	2
1305	Ge: Dotty!	M	marc	(11)	2
1306	Help!	(11)			2
1307	Murder!	M	aper	(inf)	2
1308	(The Screen lights up with a picture: DOTTY's naked skin.	C	rep	(ces)	1
1309	But the dermatograph is still ambiguous:				

APENDICE 1

388

1310 in the presumed interests of medical research, the picture moves with erotic obsession over DOTTY's body in very big close-up:	C	rep	(ces)	1
1311 it is never a 'pin-up'.	C	rep	(ces)	1
1312 GEORGE falls to the floor.	C	rep	(cin)	1
1313 The song continues.	C	rep	(cso)	1
1314 The process which originally brought the set into view now goes into reverse.	C	rep	(ces)	1
1315 Only the Screen remains, lit with DOTTY's image.	C	rep	(cso)	1
1316 GEORGE's last sobs are amplified and repeated	C	rep	(cor)	1
1317 right into the beginning of the Coda.)	C	rep	(cor)	1
1318 END OF ACT TWO	C	rep	(cor)	1

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS¹.

- ADAMSON, S. (1988), "With double tongue: Diglossia, stylistics and the teaching of English", en SHORT, M.H. (ed) (1988).
- ALDERSON, J.C. & M.H. SHORT (1988), "Reading Literature", en SHORT, M.H. (ed) (1988).
- ALTER, J. (1979), "Coding Dramatic Efficiency in Plays: From Text to Stage", en Semiotica 28-3/4.
- ARTAUD, A. (1978, 1938), El teatro y su doble, Barcelona, Edhasa.
- ASTON, E. & G. SAVONA (1991), Theatre as Sign-System. A Semiotics of Text and Performance, Londres, Routledge.
- ATKINSON, J.M. & J. HERITAGE, (eds) (1984), Structures of Social Action, Cambridge, Cambridge University Press.
- ATTRIDGE, D. (1987), "Closing statement: Linguistics and poetics in retrospect". en FABB, N. et al. (eds) (1987).
- AUSTIN, J.L. (1962), How to Do Things with Words, Oxford, Clarendon Press.
- BACH, K. & R.M. HARNISH (1979), Linguistic Communication and Speech Acts, Cambridge (Massachusetts), The M.I.T. Press.
- BALES, R.F. (1970), Personality and Interpersonal Behavior, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston.
- BAUMAN, R. (1976), "The development of competence in the use of solicitational routines: children's folklore and informal learning", mimeo.
- BEAUGRANDE, R. de & W. DRESSLER (1981), Introduction to Text Linguistics, Londres, Longman.
- BENTLEY, E. (1982, 1964), La vida del drama, Barcelona, Paidós.
- BERNARDEZ, E. (1982), Introducción a la lingüística del texto, Madrid, Espasa Calpe.
- BERRY, M. (1981), "Systemic linguistics and discourse analysis: a multi-layered approach to exchange structure", en COULTHARD, R.M. & M. MONTGOMERY (eds) (1981a).
- BIGSBY, C.V.E. (1979), Tom Stoppard, Harlow, Longman.
- BILLINGTON, M. (1987), Stoppard the Playwright, Londres, Methuen.
- BIRCH, D. (1991), The Language of Drama. Critical Theory and Practice, Londres, Macmillan.

¹En las referencias bibliográficas se dará en primer lugar la fecha de la edición utilizada y en segundo, caso de diferir, la de la primera edición.

- BOBES NAVES, M.C. (1987), Semiología de la obra dramática Madrid, Taurus.
- BOGATYREV, P. (1971, 1938), "Les signes du théâtre", en Poétique 8.
- BRASSELL, T. (1985), Tom Stoppard. An Assessment, Londres, The Macmillan Press.
- BRATT, D.L. (1976), The Ironic Muse of Tom Stoppard, Tesis Doctoral de la Universidad de California, Sta. Bárbara.
- BRAZIL, D. (1981), "Intonation", en COULTHARD, R.M. & M. MONTGOMERY (eds) (1981a).
- BROWN, G. & G. YULE (1983), Discourse Analysis, Cambridge, Cambridge University Press.
- BROWN, R. & S. LEVINSON (1978), "Universals in Language Usage: Politeness Phenomena", en GOODY, E.N. (ed), Questions and Politeness. Strategies in Social Interaction, Cambridge, Cambridge University Press.
- BRUMFIT, C.J. (ed) (1983), Teaching Literature Overseas: Language-Based Approaches, Oxford, Pergamon & The British Council.
- BRUMFIT, C.J. & R. CARTER (eds) (1986) Literature and Language Teaching, Oxford, Oxford University Press.
- BURTON, D. (1980), Dialogue and Discourse, Londres Routledge and Kegan Paul.
- BUPTON, D. (1981), "Analysing Spoken Discourse", en COULTHARD, R.M. & M. MONTGOMERY (eds) (1981a).
- BURTON, D. (1982), "Conversation Pieces", en CARTER, R. & D. BURTON (eds) (1982).
- BUTTON, G. (1987), "Moving out of Closings", en BUTTON, G. & J.R.E. LEE (eds) (1987).
- BUTTON, G. & N. CASEY (1984), "Generating Topic: The Use of Topic Initial Elicitors", en ATKINSON, J.M. & J. HERITAGE (eds) (1984).
- BUTTON, G. & J.R.E. LEE (1987), Talk and Social Organisation, Clevedon, Multilingual Matters Ltd.
- CAHN, V.L. (1979), Beyond Absurdity, Cranbury, Associated University Presses.
- CARLSON, M. (1988), "Semiotics of Theater", en SEBEOK, T.A. & J. UMIKER-SEBEOK (eds) (1988), The Semiotic Web 1977, Berlín, Mouton de Gruyter.
- CARTER, R. (ed) (1982), Language and Literature. An introductory reader in stylistics, Londres, Unwin Hyman.
- CARTER, R. (1986), "Linguistic models, Language and Literariness: Study strategies in the teaching of literature to foreign students", en BRUMFIT, C.J. & R. CARTER (eds) (1986).

- CARTER, R. & D. BURTON (eds) (1982), Literary Text and Language Study, Londres, E. Arnold.
- CARTER, R. & M.N. LONG (1987), The Web of Words: exploring literature through language, Cambridge, Cambridge University Press.
- CARTER, R. & M.N. LONG (1991), Teaching Literature, Londres, Longman.
- CARTER, R. & P. SIMPSON (eds) (1989), Language, Discourse and Literature: An introductory reader in discourse stylistics, Londres, Unwin Hyman.
- CAVE, R.A. (1987), New British Drama in Performance on the London Stage 1970-1985, Buckinghamshire, Colin Smythe Ltd.
- CHAPMAN, R. (1989), "The reader as listener: dialect and relationships in 'The Mayor of Casterbridge'", en HICKEY, L. (ed) (1989), The Pragmatics of Style, Londres, Routledge and Kegan Paul.
- CHEEPEN, C. (1988), The Predictability of Informal Conversation, Londres, Pinter Publishers Ltd.
- COHN, R. (1981), "Tom Stoppard: Light Dram? and Dirges in Marriage", en BIGSBY, C.W.E. (ed) (1981), Contemporary English Drama, Londres, E. Arnold.
- COLE, P. (ed) (1978), Syntax and Semantics IX: Pragmatics, Nueva York, Academic Press.
- COLE, P. & J. MORGAN (eds) (1975), Syntax and Semantics III: Speech Acts, Nueva York, Academic Press.
- COOK, G. (1989), Discourse, Oxford, Oxford University Press.
- COULTHARD, R.M. (1977), An Introduction to Discourse Analysis, Londres, Longman.
- COULTHARD, R.M. (1981), "Developing the description", en COULTHARD, R.M. & M. MONTGOMERY (eds) (1981a).
- COULTHARD, R.M. & D.C. BRAZIL (1976), Aspects of Discourse Structure: a progress report published MS, Universidad de Nancy.
- COULTHARD, R.M. & D.C. BRAZIL (1981), "Exchange Structure", en COULTHARD, R.M. & M. MONTGOMERY (eds) (1981a).
- COULTHARD, R.M. & M. MONTGOMERY (eds) (1981a), Studies in Discourse Analysis, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- COULTHARD, R.M. & M. MONTGOMERY (1981b), "The structure of monologue", en COULTHARD, R.M. & M. MONTGOMERY (eds) (1981a).
- COUPLAND, N. (1976), "Patterns of encounter management: further arguments for discourse variables", en Language in Society 12.
- CROMBIE, W. (1985), Process and Relation in Discourse and Language Learning, Oxford, Oxford University Press.

- CRYSTAL, D. & D. DAVY (1969), Investigating English Style, Londres, Longman.
- DABBS, J.M. (jr.) (1985), "Temporal Pattern of Speech and Gaze in Social and Intellectual Conversation", en GILES, H. & R. ST. CLAIR (eds) (1985), Recent Advances in the Social Psychology of Language, Oxford, B. Blackwell.
- DAVEY, L.A. (1984), "Communication and the Game of Theatre", en Poetics 13, 1-4.
- DAVIDSON, J. (1984), "Subsequent Versions of Invitations, Offers, Requests and Proposals Dealing with Potential or Actual Rejection", en ATKINSON, J.M. & J. HERITAGE (eds) (1984).
- DEAN, J.F. (1981), Tom Stoppard: Comedy as a Moral Matrix, Columbia, University of Missouri Press.
- DIEZ BORQUE, J.M. & L. GARCIA LORENZO (eds) (1975), Semiología del teatro, Barcelona, Planeta.
- DINU, M. (1984), "Entropy and Prediction in the Study of Theatre", en Poetics 13, 1-4.
- DODD, W.N. (1979), "Metalanguage and Character in Drama", en Lingua e Stile XIV, no.1.
- DONALDSON, S.K. (1979), "One Kind of Speech Act: How do we know when we are conversing?", en Semiotica 28, 3-4.
- DRESSLER, W. (ed) (1978), Current Trends in Textlinguistics, Berlín, De Gruyter.
- DREW, P. (1984), "Speakers' Reporting in Invitation Sequences", en ATKINSON, J.M. & J. HERITAGE (eds) (1984).
- DUNCAN, S. (jr.) (1973), "Toward a Grammar for Dyadic Conversation", en Semiotica 9.
- DURANT, A. & N. FABB (1987), "New courses in the linguistics of writing", en FABB, N. et al. (eds) (1987).
- DURANT, A. & N. FABB (1990), Literary Studies in Action, Londres, Routledge.
- EDMONDSON, W. (1981), Spoken Discourse. A Model for Analysis, Londres, Longman.
- ELAM, K. (1980), The Semiotics of Theatre and Drama, Londres, Methuen.
- ELAM, K. (1984), Shakespeare's Universe of Discourse. Language-Games in the Comedies, Cambridge, Cambridge University Press.
- FABB, N., D. ATTRIDGE, A. DURANT & C. MacCABE (eds) (1987), The Linguistics of Writing: Arguments between language and literature, Manchester, Manchester University Press.

- FIRTH, J.R. (1957), Papers in Linguistics, 1934-1951, Londres, Oxford University Press.
- FISCHER-LICHTE, E. (1987), "The performance as an 'interpretant' of the drama", en Semiotica 64-3/4.
- FOWLER, R. (1979), "Preliminaries to a Sociolinguistic Theory of Literary Discourse", en Poetics 8.
- FOWLER, R. (1986), Linguistic Criticism, Oxford, Oxford University Press.
- FOWLER, R. (1989), "Poliphony in 'Hard Times'", en CARTER, R. & P. SIMPSON (eds) (1989).
- GARFINKEL, H. (1972), "Studies of the Routine Grounds of Everyday Activities", en SUDNOW, D. (ed) (1972).
- GAUTAM, K.K. (1987), "Pinter's 'The Caretaker'. A Study of Conversational Analysis", en Journal of Pragmatics 11.
- GAUTAM, K.K. & M. SHARMA (1986), "Dialogue in 'Waiting for Godot' and Grice's Concept of Implicature", en Modern Drama XXIX, no. 4.
- GIGLIOLI, P.P. (ed) (1972), Language and Social Context, Harmondsworth, Penguin.
- GOFFMAN, E. (1972a, 1964), "The Neglected Situation", en GIGLIOLI, P.P. (ed) (1972).
- GOFFMAN, E. (1972b, 1955), "On Face-Work: an analysis of ritual elements in Social Interaction", en LAVER, J. & S. HUTCHESON (eds) (1972).
- GOFFMAN, E. (1981), Forms of Talk, Oxford, B. Blackwell.
- GOLOPENTIA-ERETESCU, S. (1986), "Toward a semiotic analysis of greetings: Searle or Ionesco?", en Semiotica 61 1/2.
- GOODWIN, C. (1981), Conversational Organisation: interaction between speakers and hearers, Nueva York, Academic Press.
- GOODWIN, C. (1984), "Notes on Story Structure and the Organization of Participation", en ATKINSON, J.M. & J. HERITAGE (eds) (1984).
- GOODWIN, C. (1986), "Gestures as a resource for the organization of mutual orientation", en Semiotica 62 1/2.
- GOODWIN, C. (1987), "Unilateral Departure", en BUTTON, G. & J.R.E. LEE (eds) (1987).
- GORDON, D. & R. LAKOFF (1975), "Conversational Postulates", en COLE, P. & J. MORGAN (eds) (1975).
- GOSLING, J. (1981), "Kinesics in discourse", en COULTHARD, R.M. & M. MONTGOMERY (eds) (1981a).
- GREENWOOD, J. (1989), "The Problems of Purity: Observations on Prescribed Texts with Special Reference to Greece", en CARTER, R., R. WALKER & C.J.

- BRUMFIT (eds) (1989), Literature and the Learner: Methodological Approaches, Hong Kong, Modern English Publications & The British Council.
- GREINER, P.A. (1980), The Plays of Tom Stoppard. Recognition, Exploration and Retreat, Tesis Doctoral de la Universidad del Estado de Ohio.
- GRICE, H.P. (1975), "Logic and Conversation", en COLE, P. & J. MORGAN (eds) (1975).
- GRICE, H.P. (1978), "Further Notes on Logic and Conversation", en COLE, P. (ed) (1978).
- GUMPERZ, J.J. (1982), Discourse Strategies, Cambridge, Cambridge University Press.
- HALLIDAY, M.A.K. (1985), Spoken and Written Language, Oxford, Oxford University Press.
- HALLIDAY, M.A.K. (1987), "Language and the order of nature", en FABB, N. et al. (eds) (1987).
- HALLIDAY, M.A.K. & R. HASAN (1976), Cohesion in English, Londres, Longman.
- HARLAND, S.S. (1979), Play, Game and Playfulness in Tom Stoppard's Plays, Tesis Doctoral de la Universidad de Pittsburgh.
- HAYMAN, R. (1982, 1977), Tom Stoppard, Londres, Heinemann.
- HEATH, C. (1984), "Talk and Reciprocity: Sequential Organization in Speech and Body Movement", en ATKINSON, J.M. & J. HERITAGE (eds) (1984).
- HERITAGE, J. (1988), "Speech Act Theory Revisited: Rule Notions and Reader-oriented Criticism", en Poetics 17.
- HERITAGE, J. (1984), "A Change-of-State Token and Aspects of its Sequential Placement", en ATKINSON, J.M. & J. HERITAGE (eds) (1984).
- HERMAN, V. (1991), "Dramatic Dialogue and the Systematics of Turn-taking", en Semiotica 83 1/2.
- HESS-LUTTICH, E.W.B. (ed) (1982), Multimedial Communication, vol. II: Theatre Semiotics, Tübingen, Gunter Narr.
- HESS-LUTTICH, E.W.B. (1985), "Dramatic Discourse", en VAN DIJK, T.A. (ed) (1985), Discourse and Literature, Amsterdam, J. Benjamin.
- HOLEC, H. (1985), "You did say 'oral interactive discourse'?", en RILEY, P. (ed) (1985a).
- HUBKA, K. (1984), "The Dramatic Syllables and Hyper-Syllables of Menander's 'Samia' and Plautus' 'Mercator'", en Poetics 13, 1-4.
- HUNTER, J. (1982), Tom Stoppard's Plays, Londres, Faber & Faber.
- HUTCHINSON, T. (1988), "Speech presentations in fiction with reference to 'The Tiger Moth' by H.E. Bates", en SHORT, M.H. (ed) (1988).

- HYMES, D. (1972, 1964), "Toward Ethnographics of Communication: The Analysis of Communicative Events", en GIGLIOLI, P.P. (ed) (1972).
- INGARDEN, R. (1971, 1958), "Les fonctions du langage au théâtre", en Poétique 8.
- JAKOBSON, R. (1960), "Closing Statement: Linguistics and Poetics", en SEBEOK, T.A. (ed) (1960), Style in Language, Cambridge (Massachusetts), The M.I.T. Press.
- JANSEN, S. (1968), "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", en Langages 12.
- JEFFERSON, G. (1972), "Side Sequences", en SUDNOW, D. (ed) (1972).
- JEFFERSON, G. (1973), "A Case of Precision Timing in Ordinary Conversation: Overlapped Tag-positioned Address Terms in Closing Sequences", en Semiotica 9.
- JEFFERSON, G. (1984a), "On Stepwise Transition from Talk about a Trouble to Inappropriately Next-positioned Matters", en ATKINSON, J.M. & J. HERITAGE (eds) (1984).
- JEFFERSON, G. (1984b), "On the Organization of Laughter in Talk about Troubles", en ATKINSON, J.M. & J. HERITAGE (eds) (1984).
- KELLER, J. (1980), "Conversation, the poetic function, and criticism", en Style XIV, no. 4.
- KELLY, K.E. (1990), "Tom Stoppard Journalist: through the Stage Door", en Modern Drama, vol. XXXIII, no. 3.
- KNAPP, M.L., R.P. HART, G.W. FRIEDERICH & G.M. SHULMAN (1973), "The rhetoric of goodbye: Verbal and nonverbal correlates of human leave-taking", Speech Monographs 40.
- KOWZAN, T. (1975), Littérature et spectacle, La Haya, Mouton.
- KOWZAN, T. (1981), "Le texte et son interpretation théâtrale", en Semiotica 33-3/4.
- KOWZAN, T. (1988), "Texte écrit et représentation théâtrale", en Poétique 75.
- KRESS, G. (1979), "The Social Values of Speech and Writing", en FOWLER, R., B. HODGE, G. KRESS & T. TREW (eds) (1979), Language and Control, Londres, Routledge and Kegan Paul.
- LABOV, W. (1972), "Rules for Ritual Insults", en SUDNOW, D. (ed) (1972).
- LABOV, W. & D. FANSHEL (1977), Therapeutic Discourse: Psychotherapy as Conversation, Nueva York, Academic Press.
- LAFFAL, J. (1965), Pathological and Normal Language, Nueva York, Atherton Press.

- LAKOFF, R.L. (1982), "Some of my Favorite Writers are Literate: The Mingling of Oral and Literate Strategies in Written Communication", en TANNEN, D. (ed) (1982).
- LAVER, J. & S. HUTCHESON (eds) (1972), Communication in Face to Face Interaction, Harmondsworth, Penguin.
- LEECH, G.N. (1969), A Linguistic Guide to English Poetry, Londres, Longman.
- LEECH, G.N. (1983), Principles of Pragmatics, Londres, Longman.
- LEECH, G.N. & M.H. SHORT (1981), Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose, Londres, Longman.
- LEVINSON, S.C. (1983), Pragmatics, Cambridge, Cambridge University Press.
- LEVY, B.S. (1980), "Serious propositions compromised by frivolity", en Critical Quarterly, vol. 22, no. 3.
- LITTLEWOOD, W.T. (1986), "Literature in the School Foreign-Language Course", en BRUMFIT, C.J. & R. CARTER (eds) (1986).
- LOTMAN, Y.M. (1988, 1970), Estructura del texto artístico, Madrid, Istmo.
- LYONS, J. (1977), Semantics (2 vols.), Cambridge, Cambridge University Press.
- MacKENZIE, I. (1989), "Tom Stoppard: the Monological Imagination", en Modern Drama, vol. XXXII, no. 4.
- MARCUS, S. (ed) (1984), Poetics, special issue on The Formal Study of Drama, II, Amsterdam.
- McHOUL, A.W. (1987), "An initial investigation of the usability of fictional conversation for doing conversation analysis", en Semiotica 67-1/2.
- McLAUGHLIN, M.L. (1984), Conversation. How Talk is Organized, Beverly Hills, Sage Publications.
- MELROSE, S.F. & R. MELROSE (1988), "Drama, 'style', stage", en BIRCH, D. & M. O'TOOLE, Functions of Style, Londres, Pinter Publishers.
- MOFFETT, J. (1968), Teaching the Universe of Discourse, Boston, Houghton.
- MONTGOMERY, M. (1979), "The Structure of Lectures", mimeo.
- MUKAROVSKY, J. (1964), "Standard Language and Poetic Language", en GARVIN, P.L. (ed) (1964), A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style, Washington, Georgetown University Press.
- NADIN, M. (1984), "Functioning of Words (procedural knowledge of drama)", en Poetics 13, 1-4.
- NOGUCHI, R.R. (1985), "Conversational interaction, verbal strategies, and literary response", en Language and Style 18, no. 2.

- O'CONNOR, J.D. (1985, 1975), Better English Pronunciation, Cambridge, Cambridge University Press.
- OHMANN, R. (1981, 1974), "Speech, Literature and the Space Between", en FREEMAN, D.C. (ed) (1981), Essays in Modern Stylistics, Londres, Methuen.
- OPREA, M. (1984), "Poetic Means in Investigating Drama", en Poetics 13, 1-4.
- OWEN, M. (1981), "Conversational Units and the Use of 'Well...'", en WERTH, P. (ed) (1981a).
- PAVIS, P. (1984, 1980), Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología, Barcelona, Paidós.
- PEREZ GALLEGO, C. (1975), "Dentro-fuera y presente-ausente en teatro", en DIEZ BORQUE, J.M. & L. GARCIA LORENZO (eds) (1975)
- PFISTER, M. (1988, 1977), The Theory and Analysis of Drama, Cambridge, Cambridge University Press.
- PICKETT, G.D. (1986), "Reading Speed and Literature Teaching", en BRUMFIT, C.J. & R. CARTER (eds) (1986).
- POLANYI, L. (1982), "Literary Complexity in Everyday Storytelling", en TANNEN, D. (ed) (1982).
- POMERANTZ, A. (1984a), "Agreeing and Disagreeing with Assessments: some Features of Preferred/Dispreferred Turn Shapes", en ATKINSON, J.M. & J. HERITAGE (eds) (1984).
- POMERANTZ, A. (1984b), "Pursuing a Response", en ATKINSON, J.M. & J. HERITAGE (eds) (1984).
- POTTER, J. & M. WETHERALL (1987), Discourse and Social Psychology, Londres, Sage Publications.
- POYATOS, F. (1982), "Nonverbal Communication in the Theater: The Playwright-Actor-Spectator/Relationship", en HESS-LUTTICH, E.W.B. (ed) (1982).
- PRATT, M.L. (1977), Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse, Bloomington, Indiana University Press.
- RAMSARAN, S. (1983), "Stress, Rhythm and Intonation in the Study of English Literature", en BRUMFIT, C.J. (ed) (1983).
- REICHMAN, R. (1985), Getting Computers to Talk like You and Me, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press.
- RILEY, P. (ed) (1985a), Discourse and Learning, Londres, Longman.
- RILEY, P. (1985b), "When communication breaks down; levels of coherence in discourse", en RILEY, P. (ed) (1985a).

- ROBERTS, P. (1978), "Tom Stoppard: serious artist or siren?", en Critical Quarterly, vol. 20, no. 3.
- RODGER, A. (1983), "Language for Literature", en BRUMFIT, C.J. (ed) (1983).
- ROVENTA-FRUMUSANI, D. (1982), "The Articulation of the Semiotic Codes in the Theatre of the Absurd", en HESS-LUTTICH, E.W.B. (ed) (1982).
- ROVENTA-FRUMUSANI, D. (1984), "Linear and Tabular in a Semiotic Reading of the Dramatic Communication", en Poetics 13, 1-4.
- ROZIK, E. (1983), "Theatre as a language: A semiotic approach", en Semiotica 45-1/2.
- SACKS, H. (1972), "On the Analyzability of Stories by Children", en GUMPERZ, J.J. & D. HYMES (eds) (1972), Directions in Sociolinguistics, Nueva York, Basil Blackwell.
- SACKS, H. (1984), "Notes on Methodology", en ATKINSON, J.M. & J. HERITAGE (eds) (1984).
- SACKS, H. (1987), "On the Preferences for Agreement and Contiguity in Sequences in Conversation", en BUTTON, G. & J.R.E. LEE (eds) (1987).
- SACKS, H., E.A. SCHEGLOFF & G. JEFFERSON (1974), "A Simplest Systematics for the Organization of Turn-taking for Conversation", en Language 50.
- SAMMELLS, N. (1988), Tom Stoppard: The Artist as Critic, Londres, Macmillan.
- SCHEGLOFF, E.A. (1972), "Sequencing in Conversational Openings", en LAVER, J. & S. HUTCHESON (eds) (1972).
- SCHEGLOFF, E.A. (1984a), "On some Questions and Ambiguities in Conversation", en ATKINSON, J.M. & J. HERITAGE (eds) (1984).
- SCHEGLOFF, E.A. (1984b), "On some Gestures' Relation to Talk", en ATKINSON, J.M. & J. HERITAGE (eds) (1984).
- SCHEGLOFF, E.A., G. JEFFERSON & H. SACKS (1977), "The Preference for Self-correction in the Organization of Repair in Conversation", en Language 53.
- SCHEGLOFF, E.A. & H. SACKS (1973), "Opening up Closings", en Semiotica 7.
- SCHIFFRIN, D. (1977), "Opening encounters", en American Sociological Review 42.
- SCHIFFRIN, D. (1985), "Conversational Coherence: the role of 'well'", en Language 61.
- SCHOENMAKERS, H. (1982), "The Tacit Majority in the Theatre", en HESS-LUTTICH, E.W.B. (ed) (1982).
- SEARLE, J. (1969), Speech Acts, Cambridge, Cambridge University Press.
- SEARLE, J. (1979), Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts, Cambridge, Cambridge University Press.

- SHARROCK, W. & B. ANDERSON (1987), "The Definition of Alternatives: Some Sources of Confusion in Interdisciplinary Discussion", en BUTTON, G. & J.R.E. LEE (eds) (1987).
- SHERZER, D. (1978), "Dialogic Incongruities in the Theater of the Absurd", en Semiotica 22, 3/4.
- SHERZER, D. (1979), "Langage litteraire et langage social", en Language and Style 12, no. 4.
- SHORT, M.H. (1983), "Stylistics and the Teaching of Literature", en BRUMFIT, C.J. (ed) (1983).
- SHORT, M.H. (ed) (1988), Reading, Analysing and Teaching Literature, Londres, Longman.
- SHORT, M.H. (1989, 1981), "Discourse Analysis and the Analysis of Drama", en CARTER, R. & P. SIMPSON (eds) (1989).
- SHORT, M.H. & C.N. CANDLIN (1986), "Teaching Study Skills for English Literature", en BRUMFIT, C.J. & R. CARTER (eds) (1986) También en SHORT, M.H. (ed) (1988).
- SHORT, M.H. & W. VAN PEER (1988), "Accident! Stylisticians evaluate: Aims and methods of stylistic analysis", en SHORT, M.H. (ed) (1988).
- SIMPSON, P. (1989), "Politeness Phenomena in Ionesco's 'The Lesson'", en CARTER, R. & P. SIMPSON (eds) (1989).
- SINCLAIR, J.McH. (1972), A Course in Spoken English. Grammar, Oxford, Oxford University Press.
- SINCLAIR, J.McH. & R.M. COULTHARD (1975), Towards an Analysis of Discourse: The English used by teachers and pupils, Oxford, Oxford University Press.
- SPEIER, M. (1972), "Some Conversational Problems for Interactional Analysis", en SUDNOW, D. (ed) (1972).
- SPERBER, D. & D. WILSON (1981), "On Grice's Theory of Conversation", en WERTH, P. (ed) (1981).
- SPERBER, D. & D. WILSON (1986), Relevance, Oxford, Oxford University Press.
- STALNAKER, R.C. (1978), "Assertion", en COLE, P. (ed) (1978).
- STUBBS, M. (1973), "Some structural complexities of talk in meetings", mimeo.
- STUBBS, M. (1981), "Motivating analyses of exchange structure", en COULTHARD, R.M. & M. MONTGOMERY (eds) (1981a).
- STUBBS, M. (1983), Discourse Analysis: the sociolinguistic analysis of natural language, Oxford, Basil Blackwell.
- STYAN, J.L. (1960), The Elements of Drama, Cambridge, Cambridge University Press.

- SUDNOW, D. (ed) (1972), Studies in Social Interaction, Nueva York, The Free Press.
- TANNEN, D. (ed) (1982), Spoken and Written Language: Exploring orality and literacy, Norwood, Ablex Publishing Corporation.
- TAYLOR, T.J. & D. CAMERON (1987), Analyzing Conversation: Rules and Units in the Structure of Talk, Oxford, Pergamon.
- TEN HAVE, P. (1985), "Contrastive Analysis of Interview Talk", en HAK, T., J. HAAFKENS & G. NIJHOF (eds) (1985), Working Papers on Discourse and Conversational Analysis, Rotterdam, Instituut Preventive en Sociale Psychiatrie.
- TEODORESCU-BRINZEU, P. (1984a), "The Verbal Hero-sign in Theatre", en Poetics 13, 1-4.
- TEODORESCU-BRINZEU, P. (1984b), "The Monologue as Dramatic Sign", en Poetics 13, 1-4.
- THOMSON, L. (1990), "'The Curve Itself' in 'Jumpers'", en Modern Drama, vol. XXXIII, no. 4.
- TOOLAN, M. (1989), "Analysing Conversation in Fiction: an Example from Joyce's 'Portrait'", en CARTER, R. & P. SIMPSON (eds) (1989).
- TORDERA, A. (1988), "Teoría y técnica del análisis teatral", en TALENS, J., J. ROMERA CASTILLO, A. TORDERA & V. HERNANDEZ ESTEVE, Elementos para una semiótica del texto artístico, Madrid, Cátedra.
- TORO, F. de (1988), "Toward a socio-semiotics of the theater", en Semiotica 72-1/2.
- TRAUGOTT, E.C. & M.L. PRATT (1980), Linguistics for Students of Literature, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich.
- URRUTIA, J. (1975), "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario", en DIEZ BORQUE, J.M. & L. GARCIA LORENZO (eds) (1975).
- VODA-CAPUSAN, M. (1984), "Theatre and Reflexivity", en Poetics 13, 1-4.
- WEINER, S.L. & D.R. GOODENOUGH (1977), "A move toward a psychology of conversation", en FREEDLE, R.O. (ed) (1977), Discourse Production and Comprehension, vol. 1, Norwood, Ablex Publishing Corporation.
- WELLS, G., M. MacLURE & M. MONTGOMERY (1981), "Some Strategies for Sustaining Conversation", en WERTH, P. (ed) (1981a).
- WERTH, P. (ed) (1981a), Conversation and Discourse. Structure and Interpretation, Londres, Croom Helm.

- WERTH, P. (1981b), "The Concept of 'Relevance' in Conversational Analysis", en WERTH, P. (ed) (1981a).
- WIDDOWSON, H.G. (1972), "On the Deviance of Literary Discourse", en Style 6, no. 2.
- WIDDOWSON, H.G. (1975), Stylistics and the Teaching of Literature, Londres, Longman.
- WIDDOWSON, H.G. (1982), "Othello in Person", en CARTER, R. (ed) (1982).
- WILSON, J. (1989), On the Boundaries of Conversation, Oxford, Pergamon.
- ZARO VERA, J.J. (1991), "Literature as Study and Resource: The Purposes of English Literature Teaching at University Level", en Revista Alicantina de Estudios Ingleses, 4.

A:	Acontecimiento de A (Columna 3).
AB:	Acontecimiento de AB (Columna 3).
(acs):	Acusación (Columna 6, 'diálogo').
(act):	Aceptación (Columna 6, 'diálogo').
(ap):	Aparte (Columna 6, 'diálogo').
Ar:	ARCHIE (Columna 1).
B:	Acontecimiento de B (Columna 3).
(b):	Búsqueda (Columna 6, 'diálogo').
Bo:	BONES (Columna 1).
C:	Acontecimiento de C (Columna 3).
<u>cal</u> :	Ruptura de la máxima de calidad (Columna 5).
<u>can</u> :	Ruptura de la máxima de cantidad (Columna 5).
(cas):	Didascalias aspectuales (Columna 6, 'didascalias').
(ces):	Didascalias escénicas (Columna 6, 'didascalias').
(cin):	Didascalias cinésicas (Columna 6, 'didascalias').
Cl:	CLEGTORPE (Columna 1).
<u>com</u> :	Acto ilocucionario de compromiso (Columna 4).
(com):	Comentario (Columna 6, 'diálogo').
(con):	Conclusión (Columna 6, 'diálogo').
(cor):	Didascalias organizativas (Columna 6, 'didascalias').
(cot):	Didascalias (puramente) contextuales (Columna 6, 'didascalias').
(cpr):	Didascalias proxémicas (Columna 6, 'didascalias').
Cr:	CROUCH (Columna 1).
(cso):	Didascalias sonoras (Columna 6, 'didascalias').
(ctt):	Contestación (Columna 6, 'diálogo').
(cvi):	Didascalias visuales (Columna 6, 'didascalias').
D:	Acontecimiento de D (Columna 3).
<u>dec</u> :	Acto ilocucionario declarativo (Columna 4).
<u>dir</u> :	Acto ilocucionario directivo (Columna 4).
Do:	DOROTHY, también llamada DOTTY (Columna 1).
Ec:	ECHO (Columna 1).
(ev):	Evaluación (Columna 6, 'diálogo').
(ex):	Excusa (Columna 6, 'diálogo').
<u>exp</u> :	Acto ilocucionario expresivo (Columna 4).
(f):	Fórmula conversacional (Columna 6, 'diálogo').
<u>FTA</u> :	Acción de amenaza a la 'cara' social (Columna 5).
Ge:	GEORGE (Columna 1).
<u>I. Aper.</u> :	Intercambio de Apertura (Columna 6, 'diálogo').
<u>I. Limi.</u> :	Intercambio Limítrofe (Columna 6, 'diálogo').
<u>I. Reap.</u> :	Intercambio de Reapertura (Columna 6, 'diálogo').
<u>I. Reto</u> :	Intercambio de Reto (Columna 6, 'diálogo').
(inf):	Informativo (Columna 6, 'diálogo').
(ini):	Iniciador (Columna 6, 'diálogo').
(ins):	Instador (Columna 6, 'diálogo').
Js:	JUMPERS (Columna 1).
(ll):	Llamamiento (Columna 6, 'diálogo').

M aper:	Movimiento de apertura (Columna 6, 'diálogo').
M apoy:	Movimiento de apoyo (Columna 6, 'diálogo').
M cond:	Movimiento de apertura condicionada (Columna 6, 'diálogo').
M foco:	Movimiento de foco (Columna 6, 'diálogo').
M marc:	Movimiento de marco (Columna 6, 'diálogo').
M reap:	Movimiento de reapertura (Columna 6, 'diálogo').
M reto:	Movimiento de reto (Columna 6, 'diálogo').
(maf):	Meta-afirmación (Columna 6, 'diálogo').
<u>man</u> :	Ruptura de la máxima de manera (Columna 5).
(man):	Mandato (Columna 6, 'diálogo').
(mar):	Marcador (Columna 6, 'diálogo').
O:	Acontecimiento de O (Columna 3).
(pca):	Didascalias paralingüísticas calificadoras (Columna 6, 'didascalias').
(pdi):	Didascalias paralingüísticas diferenciadoras (Columna 6, 'didascalias').
(pfp):	Foco prospectivo del discurso principal (Columna 6, 'monólogo').
(pfr):	Foco retrospectivo del discurso principal (Columna 6, 'monólogo').
(pia):	Informativo aditivo del discurso principal (Columna 6, 'monólogo').
(pic):	Informativo causal del discurso principal (Columna 6, 'monólogo').
(piv):	Informativo adversativo del discurso principal (Columna 6, 'monólogo').
(ppr):	Didascalias paralingüísticas primarias (Columna 6, 'didascalias').
(pr):	Prefacio (Columna 6, 'diálogo').
(rea):	Reacción (Columna 6, 'diálogo').
(rec):	Reconocimiento (Columna 6, 'diálogo').
<u>rel</u> :	Ruptura de la máxima de relevancia (Columna 5).
<u>rep</u> :	Acto ilocucionario representativo (Columna 4).
<u>S. Pri.</u> :	Secuencia del discurso principal (Columna 6, 'monólogo').
<u>S. Sub.</u> :	Secuencia del discurso subsidiario (Columna 6, 'monólogo').
(sap):	Aparte de procedimiento en el discurso subsidiario (Columna 6, 'monólogo').
(sar):	Aparte de recordatorio en el discurso subsidiario (Columna 6, 'monólogo').
Sc:	SCOTT (Columna 1).
(sgc):	Glosa de comentario en el discurso subsidiario (Columna 6, 'monólogo').
(sgq):	Glosa de cualificación en el discurso subsidiario (Columna 6, 'monólogo').
(sgr):	Glosa de reafirmación en el discurso subsidiario (Columna 6, 'monólogo').
TRANS.:	Transacción (Columna 6, 'diálogo' y 'monólogo').
<u>tur</u> :	Ruptura del sistema de turnos de habla (Columna 5).
Us:	USHER (Columna 1).
Us1:	FIRST USHER (Columna 1).
Us2:	SECOND USHER (Columna 1).
Us3:	THIRD USHER (Columna 1).