

“GOOD EVENING TO YOU, LADY OF THE HOUSE”: CONSIDERACIONES SOBRE EL PRINCIPIO DE CORTESÍA EN EL TEATRO DE J. M. SYNGE¹

Encarnación Hidalgo Tenorio²

Resumen: En el ámbito de los estudios irlandeses se ha estudiado con profusión el inesperado fracaso del fenómeno teatral encabezado por W. B. Yeats y en el que John Millington Synge se llevó la peor de las partes. La subversión que sus personajes implicaban a todos los niveles explica el rechazo de los mismos por parte del público que acudía en masa al *Abbey Theatre* solo para silbar y patear durante alguna de sus representaciones (Kilroy 1971). Un análisis detallado de la forma en la que hace que se expresen apunta en esta dirección. La incorrección verbal es una señal característica del teatro de esta figura clave de la literatura irlandesa. Partiendo de ahí, en el presente trabajo se aplica el principio de cortesía lingüística (Brown y Levinson 1987) a tres de las obras más destacadas de este dramaturgo: *In the Shadow of the Glen*, *The Tinker's Wedding* y *The Well of the Saints*. Con la intención de refutar los resultados de trabajos anteriores (Hidalgo-Tenorio 1999) y demostrar la validez de este modelo en la investigación de textos de ficción, se comprueba que esas mujeres, que rompen con la norma social y conversacional una y otra vez, en casos muy excepcionales hacen un uso magistral de todas las estrategias posibles de cortesía. Las razones son tan diversas como las que se darían en cualquier transacción conversacional del mundo real. Este artículo se propone desgranarlas como uno de sus objetivos.

Palabras clave: Pragmática, principio de cortesía, género, teatro irlandés, J. M. Synge.

Title in English: “Good Evening to You, Lady of the House”:
J. M. Synge’s theatre through the lens of politeness theory

Abstract: In the field of Irish studies, scholars have considered extensively the failure of the theatrical experience led by W. B. Yeats and J. M. Synge, who bore the brunt of popular criticism. The subversion embodied in Synge’s characters explains their rejection by the public, who flocked to the Abbey Theatre just to whistle and stamp their feet during some of his performances. One in January 1907 caused a particularly furious reaction from the press and political nationalists (Kilroy 1971). Since verbal impropriety (Bousfield and Locher 2008, Culpeper 2011) is their most outstanding characteristic, the analysis of how this major literary figure makes them express themselves can shed light on a phenomenon of much sociological relevance. Accordingly, here I apply the politeness principle (Brown and Levinson 1978, 1987) to four of his most well-known plays: *The Well of the Saints*, *The Tinker’s Wedding*, *In the Shadow of the Glen* and *The Playboy of the Western World*. Apart from demonstrating the validity of this model in the exploration of fiction, I will show that those women, who regularly break social and conversational norms, make use of all politeness strategies in very exceptional cases. The reasons are as diverse as those articulated in any real-world transaction, and this article aims to disentangle them. Thus, it will be easier to tackle the issue of gender role construction (Holmes 1995, Weatherall 2002, Litoselitti 2006), which is definitely one of the grounds on which Dublin’s dismissal of the Irish Dramatic Movement was based (Hidalgo-Tenorio 1999).

Keywords: Pragmatics, politeness theory, gender, Irish Theatre, J. M. Synge.

¹ Fecha de recepción: 02/09/2013

Fecha de aceptación: 13/11/2013

² Profesora Titular de Universidad, Departamento de Filologías Inglesa y Alemana, Universidad de Granada, España; ✉ ehidalgo@ugr.es.

1. Introducción

Del estudio de la conducta verbal de los personajes de J. M. Synge se puede derivar alguna de las claves del rechazo de un movimiento cultural autodenominado Teatro Nacional de Irlanda (Levitas 2006). En esta línea, y teniendo en cuenta que el rasgo más sobresaliente de la gran mayoría de ellos es la descortesía en todas sus posibles manifestaciones (Hidalgo-Tenorio 1997; 1999), nos planteamos aplicar el modelo de Brown y Levinson (1987) a sus fracasos más estruendosos, para tratar de entender en qué casos los patrones de uso se ven alterados. En su momento, el concepto de lo femenino y lo masculino en la creación de este dramaturgo irlandés supuso una enorme decepción para quienes vieron en aquellas representaciones teatrales una ruptura absoluta con ciertas convenciones vigentes. De este punto es de donde parte el presente artículo.

Los incidentes acontecidos en enero de 1907 con la puesta en escena de *The Playboy of the Western World* de Synge son renombrados (Kilroy 1971). También lo son los detalles de un escándalo que rebasó la frontera de lo artístico. El público dejó constancia de su desprecio hacia lo que le parecía una provocación insolente. Una sola explicación para un fenómeno de tal complejidad sería del todo insuficiente. En el conjunto de hipótesis sobre las causas que motivaron la historia de la, en general, adversa recepción del Movimiento Dramático Irlandés, se incluye un hecho de interés manifiesto; nos referimos a la construcción de los sujetos de Synge a través del lenguaje, o lo que es lo mismo, al particular inframundo en el que habita todo un conjunto de criaturas marginales; todas ellas sobresalen por la inversión de muchos de los valores aparentemente incuestionables de la idiosincrasia de la nación irlandesa (Saddlemyer 1983; Finney 1989; Roche 1995; Harris 2010; Chang 2011), reflejo todo ello, entre otras cosas, de su inesperada expresión verbal.

La crítica más repetida vertida contra *The Playboy* tiene que ver con lo que se denominó su difamación de la condición de mujer irlandesa (Casey 1988); y no les faltaba la razón a quienes, asombrados ante un universo tan inusual, no pudieron asimilar aquella imagen con la que difícilmente se identificaban y con la que no deseaban identificar su concepto ancestral de virtud, asociado indefectiblemente a la figura femenina (Stanley 1990; Harwood 2001; Brazeau 2009). Esa noción de mujer que el público se negaba a desmontar es la que Reynolds recoge en los términos siguientes: “[...] the sentimental, nineteenth-century notion of the Irish colleen, the gentle modest creature, with the shawl over her head and the limpid, trusting eyes [and] the stereotype of an older Irish woman – the benign, silver-haired lady, framed in an archway of roses” (1983: 12).

Pero lo cierto es que todos los personajes de Synge aparecen siempre al borde de lo establecido, en los márgenes de lo extraordinario. A causa de su condición de excluidos sociales, instauran un orden alternativo inquietante que quebranta la estabilidad de la falacia vital de una comunidad instalada en el mito. La observación del comportamiento de esos personajes nos pone sobre aviso de la anormalidad de su naturaleza. Un repaso minucioso de los intercambios conversacionales entre aquéllos confirma lo evidente: Verbalmente, son un desafío; implican la desintegración de los tipos idealizados a través de la refundición y reproducción continuada de la tradición a lo largo de la historia (Solomont 1962; Frazier 1990; Hynes 2007; O’Connor 2009); suponen un enfrentamiento a ciertas normas morales que se manifiesta no solo en lo que se ve en escena, sino, especialmente, en lo que se oye en boca de aquellas gentes de un mundo de ficción.

Si nos concentramos en aquello que dicen y, sobre todo, en cómo lo dicen, todas las criaturas de Synge emplean sin distinción el anglo-irlandés, en parte fruto de su genio poético, y en parte resultado del sustrato gaélico perceptible en la variedad dialectal que reproduce magistralmente. Además, en su conducta lingüística se da una recurrencia de patrones de asimetría conversacional (Hidalgo-Tenorio 1997). Los ejemplos sometidos a un análisis más pormenorizado resultan reveladores. Los interlocutores participan en un proceso comunicativo desigual en el que predominan el

incumplimiento del principio de cooperación conversacional, el empleo de recursos cuya función es establecer una clara distancia entre los sujetos involucrados, o la promoción de actos de habla destinados a marcar el estatus y el poder; gracias a todo ello se impone como norma un tono siempre desafiante. Así, se repiten esquemas de comportamiento que suponen la existencia de una relación de dominio sobre el interlocutor, aceptada y prestigiada en ciertos contextos.

Lo referido se ajusta al modelo de interacción que Tannen (1990) define como típicamente masculino o competitivo, frente al femenino, más cooperativo y menos agresivo. No obstante, en la mayor parte de los casos, los interlocutores que lo ponen en práctica no son los que se espera (Hidalgo-Tenorio 1999). Por el contrario, en el espectáculo que Synge ofrece, el principio en torno al que gira toda la acción no es otro que el de inversión de la norma. En la misma es esencial el papel asignado a la protagonista femenina. Rompiendo todas las expectativas, el autor descoloca, lingüísticamente hablando, a los personajes, y los desvincula de los modelos discursivos tradicionalmente atribuidos a los estereotipos dimanados del concepto de cultura irlandesa más manido. De ese modo, Synge coge por sorpresa al público y lo obliga a desarticular y reestructurar su visión idealizada de Irlanda.

En el nuevo orden recreado por el dramaturgo las mujeres desbordan los límites de lo permitido. Con su desentendimiento de lo convencional, se constituyen en los nuevos instrumentos de una institución absorbida, en su versión más simplificada, por los predecesores del *Abbey Theatre*, los llamados *stage Irishman* y *wild Irish girl* (Eagleton 1995). Inicialmente, hemos de destacar el grado de superioridad con el que las inviste; superioridad que se traduce en el uso de todo recurso que facilite el control de la conversación. Es por eso que éstas interrumpen, preguntan y ordenan más; son más directas; prescinden de las reglas de cortesía en más ocasiones; ignoran las reglas de deferencia hacia sus interlocutores; propician una realidad discursiva basada en la no-cooperación, en la ironía no compartida, en la amenaza constante sobre la imagen de los receptores (en su mayoría) masculinos. De ese modo, construyen un modelo comunicativo en el que suelen ser, más a menudo, la fuente de generación, y también de disolución, de la comunicación (Mills 2003; 2005). De todos los rasgos enumerados, el más extraordinario, debido a su impacto, es el del distanciamiento por parte de esos

personajes del concepto de cortesía verbal, fenómeno del que se han ocupado multitud de especialistas a partir del trabajo de 1978 de Brown y Levinson.

2. El principio de cortesía

La cortesía verbal se ha identificado con el término complementario del principio de cooperación de Grice (1975). A grandes rasgos, se define como la serie de estrategias orientadas al control de la imagen de los hablantes, como parte de un contrato conversacional o como ajuste funcional. Una visión panorámica (aunque reduccionista) de esta teoría podría partir de cuatro enfoques: los de Leech (1983), Brown y Levinson (1978, 1987), Fraser (1990), y Meier (1995).

Con respecto a Leech, se han de destacar tres ideas: (1) El principio de cortesía opera como fuente de equilibrio social; (2) a través de la conversación, los hablantes persiguen tanto unos objetivos elocutivos como unos fines sociales; (3) la relación entre ambos objetivos puede ser competitiva (p. ej. exhortar, pedir), amistosa (p. ej. ofrecer, agradecer), colaborativa (p. ej. declarar, anunciar) y conflictiva (p. ej. amenazar, reprender).

El planteamiento de Brown y Levinson es más complejo. Parten de la noción de “imagen” de Goffman (1967) en su estudio de la interacción cara a cara, y postulan para todo miembro adulto de una sociedad cualquiera la existencia de dos imágenes, o vertientes del prestigio social: Una “imagen positiva”, que es la aspiración del hablante a que sus deseos le resulten atractivos al oyente; y una “imagen negativa”, que es el deseo de que no se ponga impedimento a las acciones propias (Brown y Levinson 1987: 62).

La hipótesis de base se adecua a nuestra visión del modelo conversacional de Syngé, ya que aspira a desentrañar la naturaleza de los factores contextuales que condicionan la adopción de unos modos de interacción determinados. Aunque el interés de todo interlocutor es el del mantenimiento de su imagen, en muchas ocasiones los

hablantes ponen en riesgo esa imagen con los llamados “actos de amenaza” (AAs). Brown y Levinson (1987: 68-69) distinguen cinco estrategias de realización de los mismos:

- (1) realización del AA explícitamente y sin desagravio;
- (2) corrección positiva: realización del AA explícitamente, con el desagravio de la imagen positiva de hablante u oyente;
- (3) corrección negativa: realización del AA explícitamente, con el desagravio de la imagen negativa de hablante u oyente;
- (4) realización del AA de modo implícito y ambiguo;
- (5) no realización del AA. (Traducción de Martínez-Cabeza 1995: 147)

El hecho de que se recurra a unas en lugar de a otras se explica en relación con la distancia social entre hablante y oyente, su poder relativo y el grado de imposición de un acto de agresión de la imagen en una sociedad concreta. Se supone, según esto, que, a mayor estatus del hablante, a mayor grado de confianza con el oyente y a menor grado de imposición, se seleccionará una estrategia más directa; mientras que, si el hablante es o se siente inferior al oyente, los dos son desconocidos o la imposición puede resultar excesiva, se escogerán aquellas que atenúen la amenaza.

El listado de estrategias de Brown y Levinson (1987) ha sido objeto de un número importante de revisiones (Eelen 2001; Lakoff e Ide 2005; Fernández-Amaya *et al.* 2012). Los propios autores han reconocido algunas de sus limitaciones y quienes se han apropiado de ellas han llegado a la conclusión de que la tendencia más acertada en este terreno es la de combinarlas. El imperativo es la más frecuente para la realización de un acto de amenaza de forma explícita. Con su empleo se puede parecer más claro, veraz e informativo. En cuanto al resto de estrategias, que son más variadas, operan tal como sigue.

La cortesía positiva es el desagravio dirigido a la imagen positiva del oyente e implica intimidad. Su función es la confirmación, por parte del hablante, de la existencia

de un tema común con el oyente; así se sobreentiende que ambos son miembros del mismo grupo, que se procurará la realización de algún deseo del oyente, y que uno y otro cooperarán para obtener unos objetivos determinados:

Tabla I. Estrategias lingüísticas de cortesía positiva (Brown y Levinson 1987: 102, traducción de Martínez-Cabeza 1995: 150)

Deseos del hablante	Estrategias lingüísticas
Afirmar un tema común	<ol style="list-style-type: none"> 1. Prestar atención al oyente (sus intereses, necesidades, bienes) 2. Exagerar 3. Aumentar el interés hacia el oyente 4. Usar marcas de identidad de grupo 5. Buscar acuerdo 6. Evitar desacuerdo 7. Presuponer/sacar/afirmar un tema común 8. Bromear
Expresar que hablante y oyente cooperan	<ol style="list-style-type: none"> 9. Afirmar o presuponer el conocimiento e interés del hablante por los deseos del oyente 10. Ofrecer, prometer 11. Ser optimista 12. Incluir a hablante y oyente en la actividad 13. Dar (o pedir) razones 14. Asumir o afirmar reciprocidad
Realizar un deseo del oyente	<ol style="list-style-type: none"> 15. Dar al oyente (bienes, comprensión, cooperación)

La cortesía negativa, por contra, es el desagravio dirigido a la imagen negativa del oyente. Su rasgo central es el de minimizar la imposición del acto de amenaza sobre aquél:

Tabla II. Estrategias lingüísticas de cortesía negativa (Brown y Levinson 1987: 131, traducción de Martínez-Cabeza 1995: 151)

Deseos del hablante	Estrategias lingüísticas
Ser directo	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ser convencionalmente indirecto. No dar por supuesto 2. Preguntar, dar rodeos
No obligar al oyente	<ol style="list-style-type: none"> 3. Ser pesimista

Minimizar la amenaza	4. Minimizar la imposición 5. Ser deferente
Comunicar el deseo de no imponerse al oyente	6. Disculparse
Disociar a hablante y oyente de la infracción	7. Impersonalizar (evitar <i>I y You</i>) 8. Establecer actos de amenaza como regla general 9. Nominalizar
Desagraviar otros deseos del oyente derivados de su imagen negativa	10. Expresar que se contrae una deuda o que no existe esa deuda

Por último, los actos de amenaza implícitos son aquellos en los que difícilmente se puede reducir solo a una la intención comunicativa del hablante. La interpretación del oyente es decisiva ya que ese acto llegará a tener significado gracias a las inferencias que se hagan de la violación de alguna de las reglas del principio de cooperación:

Tabla III. Estrategias lingüísticas en los actos de amenaza implícitos (Brown y Levinson 1987: 214, traducción de Martínez-Cabeza 1995: 152)

Deseos del hablante	Estrategias lingüísticas
Contravenir Regla de Pertinencia	1. Hacer insinuaciones 2. Dar pistas de asociación 3. Presuponer
Contravenir Regla de Cantidad	4. Exponer incompletamente 5. Exagerar 6. Usar tautologías
Contravenir Regla de Calidad	7. Usar contradicciones 8. Ser irónico 9. Usar metáforas 10. Usar preguntas retóricas
Contravenir Regla de Modo	11. Ser ambiguo 12. Ser vago 13. Hiper-generalizar 14. Desplazar al oyente 15. Ser incompleto, usar elipsis

De 1990 data el modelo de Fraser, según el cual se entiende que la conversación está determinada por reglas similares a las que operan en otras situaciones en las que la

participación se estructura a modo de contrato: En el momento en que hablante y oyente interactúan, ambos asumen una serie de derechos y deberes que predisponen lo que cada uno puede esperar de los demás en ese contexto. Las dimensiones en las que éstos se establecen son los siguientes: (1) La convención es raras veces negociable; (2) las condiciones institucionales lo son menos; (3) los encuentros previos determinan unas condiciones negociables que dependen del estatus, el poder y el papel de cada interlocutor. En este marco, el concepto de cortesía tiene que ver con el grado de ajuste de los términos en los que se exprese el hablante a las condiciones del contrato conversacional establecido. Por consiguiente, no se entiende ni como marca verbal explícita ni como una desviación de la comunicación para conseguir la máxima eficacia, sino como la consecuencia de ser cooperativo; ello explica que Fraser no se ocupe de la descripción de las diversas manifestaciones lingüísticas del fenómeno.

Por último, hemos de referirnos al trabajo de Meier (1995). Su noción de cortesía está íntimamente relacionada con lo que se considera un comportamiento socialmente aceptable. El autor asume que ésta solo se puede juzgar en relación a un contexto, unas expectativas y una interpretación concreta, de modo que se puede llegar a ser descortés tanto por exceso como por defecto siempre que el discurso no sea el apropiado. En el desarrollo de su teoría, Meier formula una crítica hacia algunos de los principios de Brown y Levinson. Así, por ejemplo, rehúsa aceptar la distinción entre actos de habla inherentemente corteses y actos de habla inherentemente descorteses; desestima la identificación y cuantificación de las estrategias positivas o negativas; y no toma en consideración los factores de distancia, poder e imposición.

Es un hecho que las diferencias entre estos enfoques no son despreciables y que aún quedan problemas por resolver. De hecho, en la última década ha surgido precisamente la teoría de la descortesía (Bousfield y Locher 2008; Culpeper 2011). A pesar de todo, no se puede negar la validez de este modelo, y la proliferación de estudios a partir del artículo de Brown y Levinson así lo corrobora (Wierzbicka 1991; Haverkate 1994; Kerbrat-Orecchioni 2004; Watts 2005).

3. Análisis de las estrategias de cortesía en Synge

Algunos trabajos arriba mencionados (Hidalgo-Tenorio 1997; 1999) demuestran que los intercambios conversacionales del teatro de Synge destacan por la ausencia de todo acto de cortesía en tanto que fenómeno social; y, en consecuencia, que son muy limitados los recursos que activen la cortesía verbal. Por norma, los interlocutores prescinden de reglas de facilitación de la conversación y conjugan su dimensión conductual agresiva e inflexible, con un comportamiento también amenazador e intransigente, en otras palabras, poco apropiado y descortés. La conducta verbal de Pegeen Mike o la viuda Quin en *The Playboy of the Western World* (1907), al igual que las de Sarah Casey o Mary Byrne en *The Tinker's Wedding* (1909), o Mary Doull y Molly Byrne en *The Well of the Saints* (1905), o, hasta cierto punto, el de Nora Burke en *In the Shadow of the Glen* (1903) no se corresponden, en la mayor parte de las transacciones conversacionales, con la imagen femenina que esperaba el público del *Abbey Theatre*; una imagen que era ajena al concepto propuesto por Synge, construido en torno a las ideas de desafío, desacuerdo e interrupción, y, por ello, en sí más cercano al sujeto masculino descrito por Holmes (1995: 217) como “more direct, informational, and action-oriented”. Con el estudio de la obra dramática de J. M. Synge, descubrimos toda una inversión de presupuestos conductuales que permite hacer de Christy Mahon o Shawn Keogh un perfecto ejemplo del abandono de ciertas normas de interacción propias de su masculinidad, tales como la despreocupación por las funciones afectivas del lenguaje, el menor esfuerzo por mantener la conversación, o la tendencia a no atenuar la fuerza de sus actos de habla, a disculparse rara vez, o a emplear con cautela los cumplidos y a aceptarlos aún con más prudencia. Este modelo deja paso a otro más cooperativo en contadas ocasiones. Es a estos casos a los que prestamos en este artículo nuestra atención por lo que tienen de excepcional.

A modo de un continuo tira y afloja parecen desarrollarse los intercambios conversacionales analizados en *The Playboy*, *The Tinker's Wedding*, *In the Shadow of the Glen* y *The Well of the Saints*. Los actos de agravio de la imagen de unos

participantes por parte de otros se complementan con algún intento de interacción más consensuada; éste es fruto del pacto entre los interlocutores, especialmente el femenino, que abandona por un breve espacio de tiempo el modelo dominante y se apropia de las estrategias de atenuación de la fuerza del acto de habla y de consolidación de los lazos de solidaridad. De ese modo pretenden conseguir algo de alguien a quien consideran socialmente distante (p. ej. el párroco de *The Tinker's Wedding*), cercano en ese sentido pero desconocido (p. ej. el vagabundo de *In the Shadow of the Glen*), cercano y conocido pero con mayor prestigio adquirido (p. ej. Christy en *The Playboy*), o conocido y de igual estatus pero coyunturalmente desplazado de su red de relaciones (p. ej. Martin Doull en *The Well of the Saints*).

3.1. *The Playboy of the Western World*

La historia en la que se ven envueltos Christy Mahon, Pegeen Mike, la viuda Quin, el viejo Mahon, Shawn Keogh, Michael James y todo el Condado de Mayo en *The Playboy* es, según el canon de la moral imperante, extraña e increíble; pero irrisoria y simple, en comparación con los sucesos míticos de los que se nutre la tradición celta y, a través de ella, la memoria colectiva irlandesa. El joven Christy se jacta ante un pueblo ávido de emociones de un parricidio que llega a cometer tres veces. Entre tanto, con el ensalzamiento de su figura, la forma de relacionarse con él por parte de los demás ha sufrido una modificación apreciable (Kim 2004). Un ejemplo delicioso es el de la charla de enamorados sostenida entre el efímero héroe y Pegeen, la rústica brabucona.

Tal como queda reflejado en la Tabla IV correspondiente a la segunda transacción conversacional del tercer acto, los dos interlocutores tienden a recurrir a estrategias de cortesía positiva en la mayor parte de sus intervenciones. Al sentido de intimidad que se desprende de su uso, se une otro de atenuado recelo y recato determinado por el empleo de otras estrategias en los actos de amenaza implícitos mediante las que se cuestiona la validez del contenido proposicional del enunciado

previo, no tanto por lo que de falso se crea pueda tener sino por lo inverosímil que pueda parecer, teniendo en cuenta la distancia social que el éxito de las hazañas de Christy ha abierto entre los dos personajes (3, 7, 11 y 15):

Tabla IV. Estrategias de cortesía entre Pegeen Mike (P) y Christy Mahon (C) (tercer acto, 1986: 95-97).

Estrategias de cortesía Positiva	Estrategias de cortesía negativa	Actos implícitos	Turnos
2, 3, 7, 11			(1) P: Well, you're the lad, and you'll have great times from this out when you could win that wealth of prizes, and you sweating in the heat of noon!
2, 5, 10		12	(2) C: I'll have great times if I win the crowning prize I'm seeking now, and that's your promise that you'll wed me in a fortnight, when our banns is called. (PETICIÓN ind)
		13, 3	(3) P: You've right daring to go ask me that, when all knows you'll be starting to some girl in your own townland, when your father's rotten in four months, or five. (RECHAZO ind)
6, 12, 14, 10			(4) C: Starting from you, is it? I will not, then, and when the airs is warming, in four months or five, it's then yourself and me should be pacing Neifin in the dews of night, the times sweet smells do be rising, and you'd see a little, shiny new moon, maybe sinking on the hills.
4		8	(5) P: And it's that kind of a poacher's love you'd make, Christy Mahon, on the sides of Neifin, when the night is down? (AA)
10, 2			(6) C: It's little you'll think if my love's a poacher's, or an earl's itself, when you'll feel my two hands stretched around you, and I squeezing kisses on your puckered lips, till I'd feel a kind of pity for the Lord God is all ages sitting lonesome in His golden chair.
15, 3, 2, 4		13	(7) P: That'll be right fun, Christy Mahon, and any girl would walk her heart out before she'd meet a young man was your like for eloquence, or talk at all.
12, 14, 10		3	(8) C: Let you wait, to hear me talking, till we're astray in Erris, when Good Friday's by, drinking a sup from a well, and making mighty kisses with our wetted mouths, or gaming in a gap of sunshine, with yourself stretched back unto your necklace, in the flowers of the earth.
15			(9) P: I'd be nice so, is it?

10, 1, 2, 3			(10) C: If the mitred bishops seen you that time, they'd be the like of the holy prophets, I'm thinking, do be straining the bars of paradise to lay eyes on the Lady Helen of Troy, and she abroad, pacing back and forward, with a nosegay in her golden shawl.
		10	(11) P: And what is it I have, Christy Mahon, to make me fitting entertainment for the like of you, that has such poet's talking, and such bravery of heart?
		10, 5, 9	(12) C: Isn't there the light of seven heavens in your heart alone, the way you'll be an angel's lamp to me from this out, and I abroad in the darkness, spearing salmons in the Owen or the Carrowmore?
10, 4			(13) P: If I was your wife I'd be along with you those nights, Christy Mahon, the way you'd see I was a great hand at coaxing bailiffs, or coining funny nicknames for the stars of night.
	3		(14) C: You, is it? Taking your death in the hailstones, or in the fogs of dawn.
12, 11, 14	3	1, 3	(15) P: Yourself and me would shelter easy in a narrow bush; but we're only talking, maybe, for this would be a poor thatched place to hold a fine lad is the like of you.
10, 2, 9			(16) C: If I wasn't a good Christian, it's on my naked knees I'd be saying my prayers and paters to every jackstraw you have roofing your head, and every stony pebble is paving the laneway to your door.
10, 15			(17) P: If that's the truth I'll be burning candles from this out to the miracles of God that have brought you from the south today, and I with my gowns bought ready, the way that I can wed you, and not wait at all.

El hecho de que Pegeen sea irónica (5) respecto del tipo de experiencia amorosa que Christy le pone en bandeja o de la categoría de una oferta desinteresada y, aparentemente, carente de interés para la joven es un síntoma de la contradicción que ella representa. Como miembro destacado de la comunidad a la que pertenece, la inocente y exaltada aseveración de Christy (4) le resulta infantil; como personaje con aspiraciones distintas a las de una mayoría social indolente, esa propuesta es lo mejor que le podría haber pasado; sin embargo, sería precipitado aceptarla en un contexto como el que recrea Synge. Además, el empleo de una pregunta retórica (11), que atañe a su falta de convicción en lo que concierne a la inadecuación de su valía a la del gran

vencedor que es él, responde a una maniobra con doble función: Halagar al oyente, poniendo en peligro su propia imagen positiva, y favorecer de parte de éste una respuesta aún más favorable y más halagadora, si cabe, con la que satisfacer la imagen positiva agraviada.

La aclamación al unísono de la gente del pueblo ha transformado a Christy en un ser poderoso, más difícil de dominar por una Pegeen que, hasta ese momento, no ha hecho sino valerse de todos los recursos verbales para controlarlos a él y a los demás. La joven reconoce que el cambio de estatus del que es objeto su *playboy* implica una nueva posición de éste ante el mundo, un cambio de actitud, una alternativa a su propia manifestación de poder; por eso, hace como si dudara de la promesa tan exageradamente laudatoria y generosa que le hace Christy (5 y 15). Ella sabe que quien está socialmente por encima no tiene que dulcificar la fuerza de sus actos de habla; que, por el contrario, se encuentra en las mejores condiciones para conseguir imponer su criterio. La prudencia de la, por otra parte, imprudente y despótica Pegeen se debe a su deseo de poner a prueba la sinceridad del ofrecimiento de su interlocutor, el cual, de pronto, ha sido investido de una autoridad que le concede el derecho a llevar la iniciativa (3). Por ello, Pegeen no solo hace presuposiciones sobre los deseos de Christy, contraviniendo la regla de pertinencia (15), o emite juicios muy genéricos, violando la regla de modo, con respecto a lo que ella considera debería de ser el comportamiento de un hombre de la trayectoria de Christy (3 y 7); sino que, además, en su intento de evitar el entusiasmo ante una petición de mano que le parece inmerecida y sospechosa, adopta una estrategia de cortesía negativa (i. e. ser pesimista) con la que no se obliga al oyente a nada (15).

Esta asimetría, asumida particularmente por la joven, se diluye tan pronto como Christy accede a su turno. La razón es que sus palabras son la expresión de su compromiso de cooperación con Pegeen (4, 6, 8, 10 y 16), a la que dirige su atención insistentemente (10), desagrandando su imagen positiva, consolidando la idea de la similitud de sus deseos, o afirmando un carácter de reciprocidad entre ambos (4 y 8) que la realidad se encargará de desintegrar, al desvelarse el secreto de la verdad del golpe que asestara en la cabeza a su padre. El único acto de amenaza explícito de Christy

responde a la carga emocional de su apasionamiento (8), y es, más bien, un mecanismo de refuerzo del tono sincero de su invitación. Para completar el marco desde el que el joven construye su primera relación verbal auténtica con una mujer también auténtica, superior a todas sus expectativas, la acumulación en cada uno de sus turnos de términos cada vez más poéticos es lo bastante apreciable como para lograr imprimir a su discurso un carácter sugerente e indirecto que encierra, en su culmen (12), la expresión de un deseo compartido: ser el uno del otro.

En el desenvolvimiento gradual de la conversación, Christy y Pegeen van acumulando pruebas diversas de su esfuerzo por consolidar el grado de cooperación (verbal y social) entre ambos; la mejor de ellas es la que aporta Pegeen al concederle a Christy lo que tanto ansía, ella misma (17). Su respuesta a una petición de mano tan poco sofisticada es un buen punto final para este intercambio único. Su aceptación es la manifestación de su compromiso con el desarrollo de una relación de identidad solidaria que implique la conjugación de hechos y palabras (15) de la que ella parece desconfiar.

Tanta armonía podría haber sido más duradera. Sin embargo, la verdad desmorona las fantasías del uno y priva de todo valor a la promesa de la otra, que vuelve a adoptar su modelo original de comportamiento fundado en la intransigencia, la demostración gratuita de poder y la imposición de todos sus deseos sobre cualquier oyente, con independencia de su edad, sexo o estatus.

3.2. *In the Shadow of the Glen*

Cuando el vagabundo llama a la puerta y saluda a Nora Burke, ya ha sucedido algo: Su marido, viejo y quisquilloso, yace sobre la cama como si de un cadáver se tratara. Lo solitario del paraje y lo intempestivo de la hora han impedido que la mujer dé la noticia entre las gentes de los alrededores, para cumplir con la tradición del velatorio. La aparición de aquél resulta providencial; a Nora le permite, además de desahogarse, desvelando algo de su decepcionante vida conyugal, salir para avisar a Michael Dara, un

pequeño terrateniente con el que supuestamente guarda una relación muy estrecha; a Dan Burke, el supuesto muerto, le sirve para exponer la trama de su muerte fingida y urdir una reprimenda contra la esposa infiel. El descubrimiento de la treta de Dan desencadena un desenlace sorprendente: El marido echa de su casa a la mujer, el amante se desentiende, y el vagabundo, símbolo de un concepto de vitalidad muy atractivo para una esposa insatisfecha, le ofrece la oportunidad de abandonarlo todo por el placer de la inseguridad, lo natural, lo improvisado (Cairns y Richards 1987; Dogget 2000; Richmond 2009).

Con la entrada del vagabundo, se inicia la primera transacción conversacional de *In the Shadow of the Glen*. La buena disposición de la protagonista en este encuentro, dominado por toda una suerte de actos de habla ritualizados tales como el saludo, el agradecimiento y la jaculatoria, se traducen en un amplio despliegue de estrategias facilitadoras de la interacción. A tenor del contenido de sus turnos, para ella es imprescindible llegar a un acuerdo con el vagabundo, lograr su comprensión y, con ello, su ayuda. Ése es el motivo por el que evita enfrentarse al desconocido, a pesar de los envites con los que él sacude cada una de sus intervenciones (11, 13 y 15); por el que privilegia todos los medios que comporten el entendimiento inmediato; por el que da razones de más o responde con todo lujo de detalle (12, 14 y 16); y por el que procura atender sus necesidades con la cortesía suficiente de quien va a solicitar un favor de alguien y, previamente, ha de preparar un contexto favorable a su petición (véase Tabla V):

Tabla V. Estrategias de cortesía entre Nora Burke (N) y el vagabundo (V) (primer acto, 1968: 82-83).

Estrategias de cortesía Positiva	Estrategias de cortesía negativa	Actos implícitos	Turnos
1, 4			(1) V: Good evening to you, lady of the house.
1, 4, 7			(2) N: Good evening kindly, stranger; it's a wild night, God help you, to be out in the rain falling.
5			(3) V: It is, surely, and I walking to Brittas from the

			Aughrim fair.
3, 4, 13			(4) N: Is it walking on your feet, stranger?
4, 15	1, 2, 4		(5) V: On my two feet, lady of the house, and when I saw the light below I thought may be if you'd a sup of new milk and a quiet, decent corner where a man could sleep. The Lord have mercy on us!
4, 15			(6) N: It doesn't matter anyway, stranger; come in out of the rain. (AA expl: invitación)
13			(7) V: Is it departed he is?
15, 13, 4		1	(8) N: It is, stranger. He's after dying on me, God forgive him, and there I am now with a hundred sheep beyond on the hills, and no turf drawn for the winter.
		1, 4, 12	(9) V: It's a queer look is on him for a man that's dead.
13, 4		13	(10) N: He was always queer, stranger; and I suppose them that's queer and they living men will be queer bodies after.
13		1, 10	(11) V: Isn't it a great wonder you're letting him lie there, and he not tidied, or laid out itself?
15, 13, 4			(12) N: I was afeard, stranger, for he put a black curse on me this morning if I'd touch his body the time he'd die sudden, or let any one touch it except his sister only, and it's ten miles away she lives, in the big glen over the hill.
		1, 3	(13) V: It's a queer story he wouldn't let his own wife touch him, and he dying quiet in his bed.
13, 4			(14) N: He was an old man, and an odd man, stranger, and it's always up on the hills he was, thinking thoughts in the dark mist. Lay your hand on him, now, and tell me if it's cold he is surely. (AA expl: petición)
4	2		(15) V: Is it getting the curse on me you'd be, woman of the house? I wouldn't lay my hand on him for the Lough Nahanagan and it filled with gold. (AA expl: rechazo petición)
4, 13	4, (6)	2	(16) N: Maybe cold would be no sign of death with the like of him, for he was cold, every day since I knew him . . . and every night, stranger; but I'm thinking it's dead he is surely, for he's complaining a while back of a pain in his heart, and this morning, the time he was going off to Brittas for three days or four, he was taken with a sharp turn. Then he went into his bed, and he was saying it was destroyed he

			was, the time the shadow was going up through the glen, and when the sun set on the bog beyond he made a great lep, and let a great cry out of him, and stiffened himself out the like of a dead sheep.
15			(17) V: God rest his soul.
1, 10, 15	4, 5	3	(18) N: Maybe that would do you better than the milk of the sweetest cow in County Wicklow.
2			(19) V: The Almighty God reward you and may it be to your good health. (AA expl: agradecimiento)
4, 15	4, 6		(20) N: I've no pipes saving his own, stranger, but they're sweet pipes to smoke.
4			(21) V: Thank you kindly, lady of the house.
4			(22) N: Sit down now, stranger, and be taking your rest. (AA expl: invitación)

Un rasgo característico de todos los diálogos de las obras de J. M. Synge es el uso de marcas de identidad de grupo. Nora Burke, que no le pide nunca al vagabundo información sobre quién es, se dirige siempre a él por el apelativo *stranger*, con el que define el tipo de relación existente entre ambos, distante y de respeto ambiguo (2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 20 y 22). Que no opte por un término de tratamiento se debe a la posición marginal del vagabundo, cuya atención solo puede llamar reconociendo el hecho que los separa, su desconocimiento mutuo. Por contra, el vagabundo emplea dos formas alternativas al dirigirse a Nora (i. e. *lady of the house* y *woman of the house*), la una más deferente que la otra (1, 5, 15 y 21), que predisponen hacia un tratamiento por su parte más considerado; sin embargo, el tono inquisitivo de sus provocadores actos de habla, que ponen en duda las aseveraciones de la esposa infeliz, modifica la percepción de una primera interpretación en ese sentido. Aun teniendo objetivamente menos poder que Nora, que es quien se encuentra en su casa; aun siendo él quien debería procurar proteger la imagen negativa de su oyente, minimizando cualquier imposición de sus actos de amenaza, o mejor, eludiéndolos; sin embargo, a este vagabundo no le preocupa hacer comentarios relativos a lo extraño de las circunstancias en las que ha sucedido el fallecimiento del esposo, o lo extraño, también, de las condiciones en las que parece que se han desarrollado las horas siguientes a tal hecho (11 y 13); ni tampoco se reprime

cuando ha de contestar con una negativa (15) a la petición que le hace aquélla. Su conducta verbal destaca por la confluencia de dos tendencias de uso encontradas: Por una parte, emplea todos los formulismos apropiados en una situación marcada por el principio de respeto, en ocasiones atildado en exceso (7), y, por eso, abunda en formas diversas de expresión de la función fática y de la función expresiva en su vertiente formulaica (1, 5, 17, 19 y 21). Por otra, no tiene reparo alguno y lanza frases lapidarias (9, 11 y 13) que, con menos intereses cruzados, habrían supuesto la interrupción de la conversación o el cambio de rumbo de la misma, en respuesta a lo que no es sino una ofensa al hablante, cuya veracidad se pone en tela de juicio.

En este fragmento se verifica que existen otros condicionantes que pueden influir en la selección de las estrategias de cortesía, además de la distancia social entre hablante y oyente, su poder relativo o el grado de imposición del acto de amenaza. Por lo que se desprende del mismo, también es relevante considerar en qué medida el hablante se siente dependiente de su interlocutor. Esto explicaría que Nora insista en emplear un estilo de cortesía positiva con indicadores de un comportamiento respetuoso derivados de las estrategias de cortesía negativa que suponen una minimización de la amenaza (16, 18 y 20) o una comunicación del deseo de no imponerse al oyente (20). Su único acto de amenaza explícito (14) (petición más que orden) es ignorado por el vagabundo; por eso, cuando más tarde vuelve a proponerle algo que podría redundar en su beneficio (i. e. que se quede con el muerto mientras ella va a buscar a Michael Dara), ella atenúa la fuerza del acto mediante diversos mecanismos: “Maybe, if you’re not easy afeard, you’d stay here a short while alone with himself” (p. 85). Unos instantes antes, el vagabundo no se habría atrevido a tocarlo; ahora, acepta sin paliativos la exhortación camuflada de Nora y no tarda en decir: “I would surely. A man that’s dead can do no hurt” (ibíd.). Para llegar a este punto, la mujer ha tenido que ofrecerle todo tipo de agasajo y ha participado, además, en la exaltación del valor de aquél mientras ella asiente, le presta más de la atención debida y muestra un vivo interés por sus historias. Así, demuestra entender tanto el comportamiento humano como las estrategias que genera. La mezcla de adulación y desafío palpable a lo largo de la conversación tiene su mejor exponente en este ejemplo. El uso del adverbio *maybe* y de una oración subordinada condicional (i.

e. *if you're not easy afeard*), junto a la expresión *a short while*, como marcadores de cortesía negativa, son parte esencial de la negociación emprendida por la supuesta viuda. En principio, su objetivo es conseguir que el vagabundo lleve a cabo lo que ella quiere que haga. En vista del fracaso de su petición anterior (14), opta por ser indirecta, por intentar no menoscabar su libertad de acción. No obstante, esta aseveración es, a la vez, una insinuación que pretende poner a prueba a un interlocutor que se ha estado jactando de su natural valentía, y una manera arriesgada de solicitar un compromiso por parte del oyente, en la medida en que, con tal enunciado, el agravio de su imagen es casi ineludible.

A pesar de la inferioridad con la que la tradición occidental define la figura del vagabundo, el de Synge se desenvuelve con mucha soltura en un medio verbal que no es el suyo. No es ni solícito ni deferente; al contrario, peca de directo y, sobre todo, de indiscreto; en lugar de facilitar la comunicación, con sus actos de amenaza implícitos (9, 11 y 13) pone a la oyente en una situación delicada; le podría estar acusando de no haberse comportado correctamente al fallecer su marido, de estar mintiéndole respecto de lo ocurrido o de haber tenido algo que ver con el suceso. Este personaje adopta un estilo comunicativo característico del hablante que conoce a su interlocutor y no tiene que negociar ni los contenidos de sus mensajes ni su forma, o que, sin esa familiaridad, puede permitirse el lujo de no negociarlos porque su estatus real o psicológico le da el control de la conversación. Nora, por otra parte, asume en este intercambio otro más cooperativo: Intenta evitar todo atentado contra la estima e independencia del vagabundo, pretende establecer una relación de intimidad inexistente, quiere lograr la identificación de los deseos de ambos. Así, el grado de cortesía de sus intervenciones, en su mayoría invitaciones u ofrecimientos (6, 18, 20 y 22), es un hecho por sí mismo destacable, culturalmente interesante y comprensible en la coyuntura en la que se encuentra esta mujer.

3.3. *The Tinker's Wedding*

El argumento de esta obra en dos actos es anecdótico; la crudeza con la que se trata a los personajes, sorprendente. En previsión de la reacción contraria del público, no llegó a estrenarse en su momento. La caricatura del religioso habría resultado demasiado hiriente y la representación lingüística de la mujer habría dado lugar al rechazo de todos los presupuestos de los que partía. Cuatro personajes (Mary Byrne, Michael Byrne, Sarah Casey y un cura) se encuentran en un camino vecinal. Los tres primeros, madre, hijo y compañera de este último, viven de sus trabajos de hojalatería y alguna que otra actividad ilícita. Su existencia, regida siempre por el desorden de la vida ambulante (Burke, 2009), se altera cuando a la bella Sarah se le ocurre cambiar su estado civil, y, con ello, aparente y temporalmente, sus conceptos de moralidad y autoridad. Lo que para su pareja es un capricho, para la madre de éste, un formalismo y un derroche innecesarios, o para el cura, una aberración incoherente, para Sarah es el deseo urgente de conformarse con la normalidad. La avaricia del cura, que por casarlos les pide una corona, diez chelines y un bidón, está a la altura de la astucia de Mary, la vieja borrachina. En un final más asombroso que el principio queda sin satisfacer la primera y la segunda se muestra en su grado máximo: Los tres hojalateros lo meten en un saco, lo arrojan al suelo, lo liberan y, a cambio, reciben de él una maldición. Para entonces, Sarah ha descubierto la hipocresía del mundo, y ha abandonado su fugaz sueño para reanudar su antiguo *modus vivendi* en libertad.

La segunda transacción conversacional del primer acto incorpora a escena dos personajes, en principio, antagónicos: Una hojalatera y un sacerdote (véase Tabla 6). Sarah ha demostrado con anterioridad, en una charla con Michael, su talante despótico, dominante, y su tendencia a hacer uso del chantaje, la amenaza y la advertencia sin reparos. Ella desea a toda costa que el cura bendiga su unión; no le importa cuánto pueda tener que invertir; sabe muy bien cómo imponer su voluntad; y tampoco se anda con miramientos al expresar una opinión descalificadora, o su desaprobación, respecto

de su interlocutor, las acciones de éste o sus palabras; su máxima preocupación es ver hecha realidad su obsesión. Del cura, en un primer momento, solo sabemos lo que se dice de él. Michael cuenta que “[i]t’s often his reverence does be in there playing cards, or drinking a sup, or singing songs, until the dawn of day” (111). Según esto, parece estar adornado con unas aficiones nada acordes con su condición. Su caracterización, enraizada en la tradición cómica de la farsa medieval, recuerda al monje y al fraile de Chaucer. El encuentro entre ambos, más que una conversación, es una transacción comercial con enfrentamiento incluido, propiciado por la parte socialmente privilegiada:

Tabla VI. Estrategias de cortesía entre Sarah (S), el párroco (P) y Michael (M) (primer acto, 1968: 112-113).

Estrategias de cortesía Positiva	Estrategias de cortesía negativa	Actos implícitos	Turnos
4, 5, 7, 14			(1) S: Good evening, your reverence. It’s a grand fine night, by the grace of God.
			(2) P: The Lord have mercy on us! What kind of a living woman is it that you are at all? (AA expl.: petición de información)
15, 4			(3) S: It’s Sarah Casey I am, your reverence, the Beauty of Ballinacree, and it’s Michael Byrne is below in the ditch.
		8	(4) P: A holy pair surely! Let you get out of my way (AA expl.: orden).
13	5	4	(5) S: We are wanting a little word with your reverence.
		3	(6) P: I haven’t a halfpenny at all. Leave the road, I’m saying (AA expl.: orden).
13, 4, 2	4, 5, 2	4, 3	(7) S: It isn’t a halfpenny we’re asking, holy father; but we were thinking maybe it’s yourself would marry us for not a halfpenny at all; for you’re a kind man, your reverence, a kind man with the poor.
			(8) P: Is it marry you for nothing at all? (AA expl.: rechazo de petición).
15, 4	2, 4		(9) S: It is, your reverence; and we were thinking maybe you’d give us a little small bit of silver to pay for the

			ring.
4, 10			(10) P: Let you hold your tongue; let you be quiet (AA expl: orden), Sarah Casey, I've no silver at all for the like of you; and if you want to be married, let you pay your pound (AA expl: orden). I'd do it for a pound only, and that's making it a sight cheaper than I'd make it for one of my own pairs is living here in the place.
4		10	(11) S: Where would the like of us get a pound, your reverence?
		1, 3, 10	(12) P: Wouldn't you easy get it with your selling asses, and making cans, and your stealing east and west in Wicklow and Wexford and the county Meath? Let you leave the road, and not be plaguing me more (AA expl.: orden).
4	4, 5, 2		(13) S: Wouldn't you have a little mercy on us, your reverence? Wouldn't you marry us for a half a sovereign, and it a nice shiny one with a view on it of the living king's mamma?
10			(14) P: If it's ten shillings you have, let you get ten more the same way (AA expl: orden), and I'll marry you then.
4, 5, 13	3, (6)	1, 4	(15) S: It's two years we are getting that bit, your reverence, with our pence and our halfpence and an odd threepenny bit; and if you don't marry us now, himself and the old woman, who has a great drouth, will be drinking it to-morrow in the fair, and then I won't be married any time, and I'll be saying till I'm an old woman: "It's a cruel and a wicked thing to be bred poor."
1, 4	4		(16) P: Let you not be crying, Sarah Casey (AA expl: orden). It's a queer woman you are to be crying at the like of that, and you your whole life walking the roads.
4, 13	(6)	1, 5	(17) S: It's two years we are getting the gold, your reverence, and now you won't marry us for that bit, and we hardworking poor people do be making cans in the dark night, and blinding our eyes with the black smoke the bits of twigs we do be burning.
13, 4			(18) P: When will you have that can done, Michael Byrne? (AA expl.: petición de información).
15, 4, 13			(19) M: In a short space only, your reverence, for I'm putting the last dab of solder on the rim.
1, 4, 10			(20) P: Let you get a crown along with the ten shillings and the gallon can (AA expl.: orden), Sarah Casey, and I will wed you so.

En este caso, la diferencia de las estrategias a las que recurren uno y otro interlocutor se justifica por la diferencia de su estatus, pero también por el tipo de acto de habla emitido por la mujer. Ella le está pidiendo al sacerdote que cumpla con una de sus funciones, saltándose sus prejuicios de clase, desligándose de su puritanismo y desplazando sus propios intereses a un segundo plano. Sus muchas andanzas han avivado su ingenio, y la han instruido en el arte de alternar mecanismos discursivos distintos dependiendo del rango del oyente y la categoría de la exigencia del hablante. El cura, por ser hombre de Iglesia, se supone que se ha de hacer respetar; la petición de Sarah Casey, por su parte, supera los niveles de lo razonablemente permitido, cuando de lo que se trata es de lograr una respuesta favorable. Es por eso por lo que emplea un número importante de estrategias lingüísticas de cortesía negativa mediante las que procura enfatizar su reconocimiento del prestigio del interlocutor, la distancia social que los separa, su renuncia a hacer válidos otros métodos de convicción que no sean los verbales o su plena conformidad con lo que le conceda un oyente sobre el que no tiene potestad alguna (5, 7, 9, 13, 15 y 17). Así, su petición, que se convierte en súplica al ser consciente de la actitud reacia del sacerdote (13), aparece estructurada en torno al desagravio de la imagen negativa del oyente, la deferencia, y una extremada consideración hacia quien desprecia a la muchacha y hace caso omiso a lo que le demanda.

El rasgo básico de las intervenciones del cura es su continua agresión a la imagen de Sarah. Con sus actos de amenaza explícitos (2, 4, 6, 10, 12, 14, 16 y 20), deja claro quién está en posesión del control de la conversación; o cómo la asimetría en una relación da lugar a la participación más directa del uno y más negociada de la otra. La situación es tan tensa que la elección por parte de Sarah de unas estrategias de atenuación de la fuerza de sus actos de habla no es tanto una elección en sí como la consecuencia inevitable de la demostración de poder del oyente. Un tono despectivo e impropio acompaña cada una de las intervenciones del párroco. Su análisis evidencia la falta de correspondencia entre los grados de cortesía de uno y otro interlocutor: A menor imposición por parte de la joven, mayor resulta la amenaza del cura. A una petición (9) atenuada y respetuosa (i. e. *maybe, I'm thinking*, modalidad condicional, *your*

reverence), le sigue una respuesta (10) que suma, a la negativa del cura a realizar lo que se le solicita, una sugerencia sobre lo que Sarah ha de hacer si quiere llegar a lograr su favor (i. e. *if you want to be married, let you pay your pound*), y el compromiso que ella tanto ansía escuchar (i. e. *I'd do it*) condicionado por la obtención de los bienes ya señalados (i. e. *a pound*). A una petición más tentativa (13) le sucede una promesa-ultimátum (14), para finalizar respondiendo el sacerdote con otro imperativo (16) a una súplica de la mujer (15); ésta, que concierne a un futuro mediocre junto a dos seres insaciables, parece tanto un lamento propio del histrionismo aprendido con el oficio de la mendicidad como una disculpa, puesto que le será imposible obedecer a un hombre de tan dudosa piedad.

A pesar de todo, la riqueza verbal de Sarah queda patente a lo largo de esta conversación. Mientras el repertorio del cura apenas si supera la exhortación, el suyo incluye una variada gama de mecanismos discursivos entre los que se encuentran las estrategias de los actos de amenaza implícitos (5, 7, 11, 15 y 17). Con tal versatilidad, procura mantener la atención de un oyente que solo desea librarse de ella, y arremete verbal y físicamente contra ella con una violencia insospechada. Sarah quiere hacerse escuchar y, para ello, utiliza, dependiendo de quién sea su interlocutor, cualquier medio a su alcance. A Michael lo vocea porque sabe que puede hacerlo:

Sarah. Let you be sitting here and keeping a great blaze, the way he can look on my face; and let you be seem to be working, for it's great love the like of him have to talk of work.

Michael. Great love, surely.

Sarah. Make a great blaze now, Michael Byrne. (112)

Al párroco tiene que llegar indirectamente. Por ello le deja inferir la intención de su acto de habla (11), permitiéndole dominar el intercambio y haciéndolo sentirse importante y superior; apela a la bondad que ella le presupone, para no darle la oportunidad de adoptar un comportamiento diferente al previsto; o se sirve de la insinuación bien dosificada (15) o con una nota de exageración final tragicómica (17),

en un movimiento discursivo que va del toque de atención sin más (1) y la petición cortés, servil por momentos, pero también con la gracia y el desparpajo del mendigo (9), a la lamentación lacrimógena (13) y la generación del remordimiento (17). Tal es la habilidad de Sarah que, al final, el cura accede a casarlos por una cantidad inferior. Aunque su estilo conversacional aún sigue siendo estricto, ahora esta promesa queda sellada con un lazo verbal de su buena voluntad más tersamente expresa, pero con idéntica convicción. Ya se encargarán de romperla el capricho de Mary y la inconstancia de Sarah.

3.4. *The Well of the Saints*

En tres actos contradictorios entre sí, Synge resuelve con maestría la exposición de unos hechos de naturaleza milagrosa que encierran el planteamiento de ciertas cuestiones universales, tales como la duplicidad del género humano, el espejismo de la realidad tamizada por la ceguera moral o la quimera engendrada por la fantasía del desahuciado.

La narración original en la que se basa *The Well of the Saints* es una farsa del siglo XV de Andrieu de la Vigne, titulada *Moralité de l'Aveugle et le Boiteux*, que nuestro autor tuvo ocasión de conocer en las clases de *Historia del Teatro Francés* de Petit de Jullaville. A tal efecto, también le fueron de utilidad las anécdotas sobre unos pozos sagrados y un agua sanadora que menciona en su obra en prosa *The Aran Islands*. Él mismo se refiere a ello tal como sigue: “A couple of miles from this village we turned aside to look at an old ruined church of the Ceathair Aluinn [...], and a holy well near it that is famous for cures of blindness and epilepsy” (Synge 1907: 10).

La forma en que se desenvuelve toda la acción resulta peculiar. Mary y Martin Doull están ciegos y desean salir del mundo de la oscuridad (Upton 1997; Feeney 2007). El agua bendita de un santón que viene de lejos portando tal fuente de luz les hace recobrar la visión; con ella, descubren que la apoteosis de tan deseado evento se queda

en nada cuando se han de enfrentar a la cruda realidad de su propia fealdad y de la fealdad del mundo. Al final, después de haberse despreciado mutuamente, y perdida la vista de nuevo, marido y mujer renuncian a ella y optan por otra vida, resguardada en la seguridad de un engaño compartido, que, aunque solo alimente la ilusión de recobrar la esperanza otra vez, viene a ser más satisfactoria.

En la segunda transacción conversacional del tercer acto (véase Tabla VII), marido y mujer han tenido ocasión de sufrir el escarnio por parte de cuantos los rodean, en especial Timmy el herrero y su prometida, la voluptuosa Molly Byrne. Hasta ese momento, tras su encuentro con el sanador, los Daul no se han dirigido la palabra excepto para insultarse; ahora, cuando vuelven al punto donde empezó esta aventura, se convierten en la pareja del comienzo, casi una unidad homogénea con idénticos fines e idéntico concepto de la vida. Así se explica que, en la necesidad de no quedarse solos, recurra el uno al otro, y verbalmente se obliguen a promover el acuerdo mutuo:

Tabla VII. Estrategias de cortesía entre Martin y Mary Doul (tercer acto, 1968, pp. 162-164).

Estrategias de cortesía Positiva	Estrategias de cortesía negativa	Actos implícitos	Turnos
13			(1) Martin: What's that is sounding in the west?
15		3	(2) Mary: It's not the churches, for the wind's blowing from the sea.
7			(3) Martin: It's the old Saint, I'm thinking, ringing his bell.
12			(4) Mary: The Lord protect us from the saints of God! He's coming this road, surely.
4, 12	2, 4		(5) Martin: Will we be running off, Mary Doul?
5		10	(6) Mary: What place would we run?
15, 13, 12	3		(7) Martin: There's the little path going up through the sloughs . . . If we reached the bank above, where the elders do be growing, no person would see a sight of us, if it was a hundred yeomen were passing itself; but I'm afeard after the time we were with our sight we'll not find our way to it at all.
11, 3, 2			(8) Mary: You'd find the way, surely. You're a grand

			man, the world knows, at finding your way winter or summer, if there was a deep snow in it itself, or thick grass and leaves, maybe, growing from the earth.
			(9) Martin: Come a bit this way (AA expl.: orden/suger.); it's here it begins. There's a tree pulled into the gap, or a strange thing happened, since I was passing it before.
12	2	4	(10) Mary: Would we have a right to be crawling in below under the sticks?
15	3	10	(11) Martin: It's hard set I am to know what would be right. And isn't it a poor thing to be blind when you can't run off itself, and you fearing to see?
5, 12		10	(12) Mary: It's a poor thing, God help us, and what good'll our grey hairs be itself, if we have our sight, the way we'll see them falling each day, and turning dirty in the rain?
12	3		(13) Martin: He's coming now, and we won't get off from him at all.
	2, 4		(14) Mary: Could we hide in the bit of a brier is growing at the west butt of the church?
5, 15			(15) Martin: We'll try that, surely. Let you make haste (AA expl.: orden); I hear them trampling in the wood.
13, 4, 5			(16) Mary: It's the words of the young girls making a great stir in the tress. Here's the brier on my left, Martin; I'll go in first, I'm the big one, and I'm easy to see.
	2, 4	8	(17) Martin: It's easy heard you are; and will you be holding your tongue?
12			(18) Mary: Come in now beside of me (AA expl.: orden/suger.).

Reflejo de esta actitud cooperativa son su tendencia hacia las estrategias de cortesía positiva, sobre todo las que suponen la expresión de la colaboración de ambos en la obtención de unos bienes determinados; la concesión parcial de sus derechos en beneficio de los de su pareja, para lo que optan por la minimización de la imposición de todo acto de amenaza, creando un espacio de respeto violado, una y otra vez, en sus anteriores intervenciones; una dosis moderada de algunos actos de amenaza que, en

lugar de implicar un atentado contra las imágenes positiva y negativa de quien los recibe, indican la confianza entre Mary y Martin, cuando han recuperado, aunque sea de forma interesada, su tono conversacional de apoyo previo. El proceso de comunicación interrumpido durante el intervalo de tiempo en el que han soportado la maldad de sus convecinos y se han maltratado con su propia ingratitud se reanuda a la fuerza pero con la misma naturalidad con la que se bloqueara gracias a que se vuelven a reconocer como miembros de un grupo frente al resto. Se sienten solidarios consigo mismos por proximidad; saben que la colaboración de ambos en un esfuerzo común redundará en la mejora de su situación. Desde esta perspectiva, parece razonable el cambio observado en la conducta de los dos invidentes. Mary consuela a Martin ante la desgracia de verse indefenso (8); le da ánimo, transformando la adversidad de la ceguera en una ventaja (12); hace como si le dejara el privilegio de llevar la iniciativa (10 y 14), mientras que es ella la que realmente sugiere, propone y ordena sutilmente. Por su parte, Martin, que ha derrochado beligerancia a raudales contra su compañera, se rinde a la evidencia de su debilidad y opta por un estilo conversacional más tentativo debido a la sensación de incertidumbre que supone su nuevo estado de fragilidad.

Según estas indicaciones, resulta más factible la interpretación del uso que hace cada uno de estos personajes de las estrategias de cortesía apuntadas. Los Douls intentan consolidar la más que deteriorada relación que los une. De nuevo, han vuelto a adoptar el papel de esposos, que les concede ciertos derechos, pero que, sobre todo, los obliga a alcanzar un pacto de entendimiento: Han de evitar cualquier agravio a la imagen del oyente, han de fomentar el acuerdo (6, 12, 15 y 16) y no entrometerse en el ámbito de control de la voluntad propia (5, 9, 10 y 14). Mary es la que se prodiga más en el empleo de estrategias de cortesía positiva. Es optimista y exagerada (8), cuando un enfoque menos idealista habría dado lugar a un estado de decepción insuperable. Tiende a incluir a hablante y oyente en la actividad a la que se refiera (4, 10, 12 y 18), dando paso a un contexto de colaboración en el que se espera reciprocidad. Da muestras del interés que tiene por su interlocutor y por congraciarse con él (8). Favorece una atmósfera de cordialidad basada en la prioridad de asegurar la fluidez de la comunicación por medio de mecanismos de facilitación de la misma, como los

intensificadores del contenido del turno previo (p. ej. *surely*) (8); las respuestas puntuales, aunque imprecisas por necesidad (2), a preguntas que son más bien un signo de sorpresa o un toque de atención (1); o las intervenciones que sirven de confirmación de lo sugerido por el interlocutor (4, 12 y 16). Además, si bien no abusa de las marcas de identidad de grupo, sí que emplea alguna de ellas con la discreción de quien sabe dirigirse muy personalmente, mediante el nombre de pila, a un oyente a cuya sensibilidad apela (16). En el resto de los casos, Mary alterna todas estas estrategias con algunas de cortesía negativa y otras de las presentes en los actos de amenaza implícitos. Las primeras (p. ej. preguntar, dar rodeos y minimizar la imposición) (6, 10 y 14) podrían subsanar el estado de indefensión que ha generado en Martin la emisión continuada de todo tipo de órdenes despreciativas por parte de sus paisanos. Las segundas (p. ej. presuponer y usar preguntas retóricas) (2, 6 y 12) están acordes con la tendencia de la conversación a evitar hacerse responsables de los actos de amenaza que una situación de tal peligro inminente implicaría.

La mujer ha cambiado el tono del discurso y le concede al marido la oportunidad de controlar la conversación. Sin embargo, son los dos, conjuntamente, los que dominan de forma alternativa la situación comunicativa. Así, a pesar de lo respetuosamente que Mary se comporta con Martin, él no se aprovecha de la posición de superioridad adquirida en tales circunstancias; de hecho, sus intervenciones son igualmente deferentes, y expresan la similitud habida entre los deseos de hablante y oyente. Por eso, Martin tampoco impone su voluntad sobre ella (5); por eso, le consulta todos los movimientos que cree conveniente efectuar a fin de esconderse de la gente de Glendalough; y por eso atenúa la fuerza de sus aseveraciones y exhortaciones con marcadores diversos (p. ej. *I'm thinking, a bit*, condicionales o preguntas) (3, 5, 9 y 17). Martin es un hombre desesperado; en esta ocasión, Mary lo acompaña discretamente.

Tomando uno de sus muchos comentarios sobre los pobladores de Aran, es posible hacerse una idea de la mujer que domina el paisaje dramático de la obra de Synge. Además de por su belleza, resaltada en contraste con el color rojo de sus vestidos, las mujeres de las islas destacaban por una conducta fuera de lo normal (Synge 1907: 132). Ésa parece ser la nota dominante en su caracterización de unos personajes

de tal fortaleza, cuya verbalización de la misma dejara impresa con gran exquisitez. Todas ellas superan alguno de los límites que su condición de mujer (irlandesa de finales del siglo XIX y principios del XX) llevaba consigo. Los cuatro casos apuntados arriba son excepcionales. Sin duda, su representación lingüística fue una manifestación de anormalidad conductual severamente castigada por el público.

4. Conclusiones

En el presente artículo, partíamos de la idea de que en las obras de J. M. Synge que fueron objeto de la crítica más feroz por parte del público se descubre un tipo femenino abiertamente en contradicción con el que se pretendía imponer: Dominan la escena con todos los medios a su alcance; controlan la conversación dando pie a su desenvolvimiento o poniéndole fin; manifiestan su voluntad con más vehemencia; en breve, se comportan lo menos cortésmente posible que cabría esperar. El entronamiento de aquella mujer en un medio de expresión colectiva tan influyente resultaba una traición al ideal de la cultura y la civilización irlandesas, y constituía para muchos un ataque frontal a sus aspiraciones de gobierno autónomo. El público no pudo soportarlo.

No obstante, el análisis de todos los intercambios conversacionales de los cuatro textos deja entrever cuatro momentos singulares en los que casi todos los personajes se atienen a las normas de corrección que facilitan la obtención de algún tipo de bien (ya sea material o no). El sentimiento amoroso que comienza a nacer en Pegeen Mike y Christy Mahon explica que ambos recurran sobre todo a estrategias de cortesía positiva justo cuando sueñan con compartir su vida. Una es optimista, se excede en el halago, le ofrece su comprensión, le presta atención, a la vez que lo descarga de cualquier compromiso. El otro le hace promesas a la joven, la incluye en su universo discursivo, procura evitar los desencuentros y espera poder obtener de ella lo mismo. Por su parte, es la Mary Doul de *The Well of the Saints* quien se esfuerza para que Martin se sienta parte de un todo en el que ambos han de cooperar, aunque sea solo para sobrevivir; por

ello, los patrones a los que recurren se parecen en mucho a los empleados en *The Playboy*: Entre otros, se piden y se dan explicaciones, se incluye a hablante y oyente en la actividad referida, se aumenta el interés por el interlocutor, se minimiza la imposición del acto de habla, se exponen los hechos de forma incompleta, y se juega con la ironía compartida. En *The Tinker's Wedding*, Sarah Casey necesita un favor de un párroco codicioso. A pesar de que la llega a maltratar verbalmente, para conseguir su propósito la mujer emplea marcas de identidad de grupo, busca el acuerdo, presupone temas en común, asume reciprocidad, da razones y exagera. Finalmente, la determinación de Nora Burke de convencer a un desconocido de que se quede con su difunto esposo mientras ella se dirige a avisar de su muerte justifica, de nuevo, la presencia del mismo tipo de tácticas. Destacan sobremanera las fórmulas que demuestran que tiene interés por el vagabundo, sus deseos y sus necesidades, de ahí que no dude en darle todo lo que aquél exija.

En su momento, se desprestigió la labor del *Abbey Theatre*, tachándolo de antinacional y antinacionalista. No se comprendió que personajes como los estudiados podían ser tan aberrantes (o tan hermosos) como el propio ser humano. El presente trabajo ha observado su lado menos cruel, más cooperativo. Que se emplee con más frecuencia la cortesía positiva es señal de que el hablante se construye discursivamente en relación con su interlocutor; que sea por razones más o menos pragmáticas, ya es otra cuestión ³.

³Mi agradecimiento a Leanne Bartley, María Martínez-Lirola y Pilar Villar-Argáiz por sus comentarios y sugerencias.

5. Referencias bibliográficas

- Bousfield, Derek y Miriam A. Locher, eds. 2008. *Impoliteness in Language. Studies on its Interplay with Power and Practice*. Berlín: Mouton de Gruyter.
- Brazeau, Robert. 2009. “‘But We’re Only Talking, Maybe’: Language, Desire, and the Arrival of the Present in Synge’s *Playboy of the Western World*”. *Irish Studies Review* 17, 2: 153-165.
- Brown, Penelopey Stephen Levinson. 1978. “Universals in Language Usage: Politeness Phenomena”. *Questions and Politeness*. Ed. Esther N. Goody. Cambridge: Cambridge University Press. 56-289.
- _____. 1987. *Politeness. Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burke, Mary. 2009. *‘Tinkers’: Synge and the Cultural History of the Irish Traveller*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cairns, DavidyShaun Richards. 1987. “‘WOMAN’ in the Discourse of Celticism: A Reading of *The Shadow of the Glen*”. *Canadian Journal of Irish Studies*, 13, 1: 43-60.
- Casey, Daniel J. 1988. “John Millington Synge: A Life Apart”. *A J. M. Synge Literary Companion*. Ed. Edward A. Kopper, Jr. Nueva York: Greenwood Press. 1-13.
- Chang, Tsung Chi Hawk. 2011. “Landscape, Nation, and Women in J. M. Synge’s One-act Plays”. *Hwa Kang English Journal*, 17, 1: 159-178.
- Coates, Jennifer. 1986. *Women, Men and Language: A Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language*. Londres: Longman.
- Culpeper, Jonathan. 2011. *Impoliteness. Using Language to Cause Offence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dogget, Rob. 2000. “*In the Shadow of the Glen*: Gender, Nationalism, and ‘A Woman Only’”. *ELH* 67, 4: 1011-1034.
- Eagleton, Terry. 1995. *Heathcliff and the Great Hunger. Studies in Irish culture*. Londres y Nueva York: Verso.
- Eelen, Gino. 2001. *A Critique of Politeness Theories*. Manchester: St. Jerome.
- Fernández-Amaya, Lucía, María de la O Hernández-López, Reyes Gómez-Morón, Manuel Padilla-Cruz, Manuel Mejías-Borrero y Mariana Relinque-Barranca, eds. 2012. *New Perspectives on (im) Politeness and Interpersonal Communication*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.

- Feeney, David. 2007. *Toward an Aesthetics of Blindness: An Interdisciplinary Response to Synge, Yeats, and Friel*. Nueva York: Peter Lang.
- Finney, Gail. 1989. *Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century*. Nueva York: Cornell University Press.
- Fraser, Bruce. 1990. "Perspectives on Politeness". *Journal of Pragmatics*, 14: 219-236.
- Frazier, Adrian. 1990. *Behind the Scenes: Yeats, Horniman and the Struggle for the Abbey Theatre*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- Goffman, Erving. 1967. *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behaviour*. Garden City, Nueva York: Anchor Books, Doubleday & Co.
- Grice, H. Paul. 1975. "Logic and Conversation". *Studies in Syntax and Semantics III: Speech Acts*. Eds. Peter Cole and Jerry L. Morgan. Nueva York: Academic Press. 183-198.
- Harris, Susan Cannon. 2010. "Synge and Gender". *The Cambridge Companion to J. M. Synge*. Ed. Patrick J. Matthews. Cambridge: Cambridge University Press. 104-116.
- Harwood, Sian Michelle. 2001. *Performing Irish Womanhood: Maud Gonne, the Daughters of Erin, and Early Twentieth Century Irish Nationalism*. Nueva York: Universidad de Nueva York.
- Haverkate, Henk. 1994. *La cortesía verbal. Estudio pragmalingüístico*. Madrid: Gredos.
- Hidalgo-Tenorio, Encarnación. 1997. *El Movimiento Dramático Irlandés. Análisis socio-semiótico del proceso de emisión de un macro-acto de habla fallido*. Universidad de Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- _____. 1999. "The Playboy of the Western World: The Subversion of a Traditional Conception of Irishness?". *Journal of Literary Studies*, 15, 3/4: 425-458.
- Holmes, Janet. 1995. *Women, Men and Politeness*. Londres y Nueva York: Longman.
- Hynes, Colleen A. 2007. *Strangers in the House: Twentieth Century Revisions of Irish Literary and Cultural Identity*. Tesis doctoral: Universidad de Texas en Austin: <http://repositories2.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/3383/hynesd49413.pdf?sequence=2> [25 enero 2011]
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 2004. "¿Es universal la cortesía?". *Pragmática sociocultural: Estudios sobre el discurso de cortesía en español*. Eds. Diana Bravo y Antonio Briz Gómez. Barcelona: Ariel. 39-53.
- Kilroy, James, comp. 1971. *The 'Playboy' Riots*. Dublín: The Dolmen Press.

- Kim, Soim. 2004. "The Playboy of the Western World: A Hero and Women, Rewriting an Old Story". *Journal of Modern British and American Drama*, 17, 3: 47-75.
- Lakoff, Robin T. y Sachiko Ide, eds. 2005. *Broadening the Horizon of Linguistic Politeness*. Amsterdam y Filadelfia, PA: John Benjamins.
- Leech, Geoffrey. 1983. *Principles of Pragmatics*. Londres: Longman.
- Levitas, Ben. 2006. "Censorship and Self-censure in the Plays of J. M. Synge". *Princeton University Library Chronicle*, 68, 1/2: 271-294.
- Litosseliti, Lia. 2006. *Gender and Language. Theory and Practice*. London: Hodder Arnold.
- Martínez-Cabeza, Miguel Ángel. 1995. *Lengua y estilo en las novelas de E. M. Forster*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Meier, Ardith J. 1995. "Passages of Politeness". *Journal of Pragmatics*, 24: 381-392.
- Mills, Sara. 2003. *Gender and Politeness*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2005. "Gender and Impoliteness". *Journal of Politeness Research*, 1, 2: 263-280.
- O'Connor, Barbara. 2009. "Colleens and Comely Maidens: Representing and Performing Irish Femininity in the Nineteenth and Twentieth Centuries". *Ireland in Focus: Film, Photography and Popular Culture*. Eds. Eóin Flannery y Michael J. Griffin. Siracusa, NY: Syracuse University Press. 144-165.
- Reynolds, Lorna. 1983. "Irish Women in Legend, Literature and Life". *Woman in Irish Legend, Life and Literature*. Ed. S. F. Gallagher. Gerrards Cross: Colin Smythe. 11-25.
- Richmond, Joy D. 2009. "Defending the Honor of Irish Manhood: The United Irishman and John Millington Synge's *In the Shadow of the Glen*". *Texas Theatre Journal* 5, 1: 31-40.
- Roche, Anthony. 1995. "Woman on the Threshold: J. M. Synge's *The Shadow of the Glen*, Teresa Deevy's *Katie Roche* and Marina Carr's *The Mai*". *Irish University Review* 25, 1: 143-162.
- Saddlemeyer, Ann. 1983. "Synge and the Nature of Woman". *Woman in Irish legend, Life and Literature*. Ed. S. F. Gallagher. Gerrards Cross: Colin Smythe. 58-73.
- Solomont, Susan. 1962. *The Comic Effect of The Playboy of the Western World by J. M. Synge*. Maine: The Signalman Press.
- Stanley, Liz. 1990. "Recovering Women in History from Feminist Deconstructionism". *Women's Studies International Forum*, 13, 1/2: 151-157.

- Synge, John Millington. 1907. *The Aran Islands*. Dublín: Maunsel & Co.
- _____. 1968. *The Plays and Poems of J. M. Synge*. Londres: Methuen & Co. (editado por T. R. Henn).
- _____. 1986. *The Playboy of the Western World*. Londres: Methuen (ed. N. Worrall).
- Tannen, Deborah. 1990. *You Just Don't Understand. Women and Men in Conversation*. Londres: Virago Press.
- Upton, Carole-Ann. 1997. “Visions of the Sightless in Friel’s *Molly Sweeney* and Synge’s *The Well of the Saints*”. *Modern Drama*, 40, 3: 347-358.
- Watts, Richard. 2005. *Politeness*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Weatherall, Ann. 2002. *Gender, Language and Discourse*. New York: Routledge
- Wierzbicka, Anna. 1991. *Cross-cultural Pragmatics: The Semantics of Human Interaction*. Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter.