

ELOCUCIONES DE RUPTURA DE LA CONVERSACION

(Ejemplificadas en Look Back in Anger y The Ginger Man).

Carmen OLIVARES RIVERA

INTRODUCCIÓN.

Según nuestra propia experiencia como hablantes y a tenor de lo que confirman los estudios sobre el discurso, la conversación se rige ordinariamente por principios de cooperación, elegantemente sintetizados en las ya clásicas Máximas de Grice. Sin embargo, la naturaleza misma del contacto social claramente apunta a la situación de hecho de que un interlocutor puede y quiere en ocasiones cortar abruptamente la conversación y las lenguas tienen expresiones, algunas semi-formulaicas, para tal fin.

Este puede ser un interesante punto de meditación a la hora de equiparar por completo -como algunos lingüistas tienden a hacer- las máximas de Grice a las normas generales de cooperación social; puesto que las elocuciones de rechazo se acomodan a las citadas máximas en su alcance comunicativo, son breves, pertinentes a la cuestión, inambiguas etc. y, sin embargo, no parece que puedan, sin hacer violencia al lenguaje, calificarse de muestras de conducta coo-

perativa en el plano social. Por sentido común, no obstante, todos sabemos que las elocuciones de rechazo constituyen la excepción más bien que la regla, pero precisamente por ello su fuerza ilocutiva resalta sobre las de otras funciones por su efecto de choque.

Con el fin de examinar con detenimiento, si bien ateniéndome a las limitaciones de espacio de esta publicación, he elegido dos obras de teatro que por su argumento parecían ofrecer los tipos de situación que engendra las elocuciones de rechazo. Dichas obras pertenecen cronológicamente a la misma década por lo que pueden paragonarse desde un punto de vista diacrónico. En ambas la acción se presenta centrada en torno a cuatro personajes:

Look back in Anger
El marido-Jimmy Porter
El amigo del marido-Cliff Lewis
La esposa-Alison Porter
Una segunda mujer-Helena Hughes

The Ginger Man
Sebastián-Balfe Dangerfield
Kenneth O'Keefe
Marion Dangerfield
Miss Lilly Frost

En los dos casos predomina en la acción una fuerte tensión matrimonial, basada en la desigualdad social de los cónyuges. Son los maridos los que están situados en un rango inferior. La superioridad de Alison Porter viene dada por su pertenencia a una jerarquía social más elevada, representada por una clase media-alta de militares que todavía habían prestado servicios en las colonias. En la pareja Sebastian-Marion el conflicto se plantea como un choque de nacionalidades, irlandesa e inglesa, siendo esta última a la que tradicionalmente se atribuye mayor prestigio.

Las líneas argumentales son lo suficientemente conocidas como para que haya que reiterarlas aquí.

En cuanto a la extensión ambas obras son homologables: 85 páginas *Look back in Anger* (desde ahora LBA) y 78 *The Ginger Man* (en adelante GM) en ediciones Faber y Penguin respectivamente, aunque la primera resulta algo más corta por la amplitud de su margen izquierdo. La puntuación de GM es poco convencional, brillando por su ausencia los signos de exclamación e interrogación.

Antes de comenzar el trabajo y conservando sólo en la mente un recuerdo general de las obras, que había leído varios años atrás,

había previsto una distribución de este tipo de elocuciones sensiblemente idéntica en ambas, pero esta hipótesis no ha sido confirmada en absoluto.

La primera parte del trabajo está constituida por un intento de taxonomía de las elocuciones de ruptura, con criterios morfo-semánticos y la segunda la consideración de este género de elocuciones (cotejada su distribución por personajes) como síntoma de ciertos rasgos de carácter. Se trata pues, de un trabajo lingüístico, pero de inmediata aplicación estilística.

TAXONOMÍA

Las elocuciones de rechazo forman en conjunto un cuerpo de 52 casos muy desigualmente repartidos entre las dos obras, ya que sólo han aparecido 10 ejemplos en LBA frente a los 42 de GM. He de destacar que he seleccionado las muestras absolutamente claras de voluntad de interrumpir la conversación, dejando a un lado valoraciones negativas de elocuciones precedentes, disconformidad, etc. La irregular distribución antes aludida se presta, sin duda a algún juicio de tipo estilístico, al que luego me referiré.

Las elocuciones guardan entre sí una gran semejanza estructural, cosa que por otra parte se puede intuir desde el principio, y un examen de las mismas permite establecer, al menos, los siguientes apartados, desde un punto de vista formal y semántico.

A. Elocuciones de imperativo que hacen referencia al cese o corte de la comunicación.

El ejemplo más típico de esta situación es *shut up*. Hay en este conjunto un importante sub-apartado en el que el hablante justifica las razones de su brusco intento de ruptura.

Repertorio:

Shut up.
shut up.
don't you dare.
Oh stop.
Don't shout at me.
Don't.

Stop it.
 Shut your damn mouth.
 Shut it.
 Oh, shut up, we're back where we started.
 O, shut up, he will hear you.
 Don't say that.
 Stop yelling, I'm trying to read.
 Now shut up, will you.
 Ugh, stop it.
 Stop shouting.
 You've gone too far now dry up.
 Dry up. I'm trying to read.

Como puede apreciarse, este tipo de estructura es predominante en el cuerpo, lo cual es congruente con la función del imperativo que es la de mandato en su forma más cruda y directa, usado normalmente cuando el hablante se halla en una notoria situación de superioridad sobre el destinatario -padre a hijo, oficial a soldado- o bien cuando, entre iguales se desea realizar ostentosamente la voluntad de que lo mandado sea realmente ejecutado. En la mayoría de las circunstancias normales de la conversación el imperativo se usa; o bien mitigado, o bien sencillamente se sustituye por un ruego.

Observamos que en el repertorio los imperativos aparecen indistintamente con objeto y sin objeto, algunos elípticos y sólo uno con sujeto. Tanto *shut up*, cuanto *dry up* que figuran en el *Longman Dictionary of Contemporary English* como sinónimos, van etiquetados como *slang*, es decir, palabras típicamente usadas en el lenguaje coloquial o en jergas especializadas de grupos marginales. Evidentemente aquí se trata de una intensificación de lo coloquial motivada por la intimidad de las relaciones entre los personajes. En un par de casos (*shout, yell*) el imperativo no rechaza la continuidad de la conversación en sí, sino el tono en que ésta se lleva a cabo, que se considera agresivo para el interlocutor. Como ya se ha indicado, un cierto número de elocuciones van acompañadas del por qué, es decir, la causa que motiva el intento de ruptura. En este subgrupo se distinguen dos apartados: los que señalan que la comunicación ha llegado ya a un punto de saturación (*you have gone too far*) y los que, por implicatura conversacional, apuntan a la continuidad de la conversación entrando en choque con el contexto de situación (*I'm trying to read*).

B. *El imperativo recalcado*

En estos escasos ejemplos la elocución en imperativo se ve recalada por una expresión formulaica, de origen religioso, que apela a los sentimientos del interlocutor.

Repertorio:

Be quiet for the love of Jesus
 O, for God's sake stop it.

Estas frases formulaicas irían muy reforzadas por rasgos suprasegmentales muy marcados de acento y énfasis.

C. *Mandato indirecto, no realizado formalmente por imperativo*

En todos los casos se trata de una estructura formalmente interrogativa, es decir, un ejemplo clásico de acto indirecto de habla. En este pequeño apartado se ha incluido también un ejemplo que hace referencia al cese de la permanencia en común, se ha hecho así para evitar la proliferación de casilleros.

Repertorio:

Why don't you leave me alone you desperate bastard.
 Why don't you drop dead.
 Please! will you stop that! I can't think.

El último ejemplo podría sin inconveniente clasificarse como ruego si no fuera por las claves de los signos de admiración que indican gran contundencia en la emisión de la frase. También podría encuadrarse aquí la expresión no verbal *Silence!*.

D. *Ruegos*

Emplean fórmulas introductorias características, que aparecen también solas constituyendo casos evidentes de elipsis.

Repertorio:

Would you mind awfully stopping that sort of talk.
 Please I beg you to stop it.
 Please Mr. Dangerfield don't say these things.
 Please Mr. Dangerfield.
 Please.
 Don't say that to me please.

La frontera entre el mandato mitigado y el ruego es, desde luego, muy tenue. La marca inequívoca de estas construcciones es *please*, palabra cuyo origen según el O.E.D. está en la fórmula *may it please you*. En Quirk et al. (1972:470-71) se clasifica como *formulaic adjunct*, grupo que también incluye: *kindly, cordially, graciously, humbly...* (no muchos más), pero, contrariamente a los del resto del grupo, *please* tiende a ser móvil dentro de su frase y se usa con todas las personas gramaticales. Su función es, precisamente, la de mitigar (tone down) un imperativo o constituir un ruego.

E. Imperativos de cese de la permanencia en común.

En esta serie de imperativos se hace referencia a la ruptura de un prerrequisito situacional para que la comunicación tenga lugar y que es el compartir el recinto físico que posibilita la mutua visibilidad y audición. Desde mi punto de vista estos imperativos, nunca mitigados, suponen el grado más duro y menos cortés de interrupción de la conversación.

Repertorio:

Just leave me alone.
Get away from me.
Oh get out why you don't.
Get out.
Get away².

F. Exabrupto.

No necesita este apartado de especial clarificación, pues se trata de una palabra soez, o al menos desagradable con objeto de producir malestar en el interlocutor.

Repertorio:

O bitterness.
Shit.
Shit.

G. Insulto

También es un apartado formalmente muy claro.

Repertorio:

You're hideous.
You stupid bitch.
You awful bastard.

De los tres insultos, con fines de ruptura, que han aparecido, los tres pertenecen a GM, uno por cada uno de los personajes dominantes. El de Miriam *You're hideous* pertenece a un nivel más formal y los otros dos, de cada uno de los personajes masculinos son expresiones semi-formuláicas que incorporan una palabra soez.

H. Enunciado de razones para el cese de la conversación.

Aisladamente sólo ha aparecido un caso:

That's enough of that

pero hemos visto cómo se presentaba varios ejemplos de este tipo en conjunción con los imperativos.

Dada su poca incidencia estadística no parece necesario añadir ulteriores comentarios.

I. Negativa a aceptar al otro como interlocutor.

Además de la sorpresa expresada ante el atrevimiento del interlocutor observamos cómo la negativa se lleva a cabo por los procesos complementarios de encierro y exclusión (diríamos *lock in* y *lock out*), es decir, acotando el territorio o tópico del discurso como propio del hablante y manteniendo fuera de él al oyente.

Repertorio:

How dare you.
I don't want to hear it.
That's my business.
My business.
None of your business.

J. Enunciado de cese de contacto

Único caso *I'm getting out of here*.

Este es un apartado complementario a "E" que no necesita de ulteriores comentarios.

Antes de pasar a la distribución por personajes comentaré brevemente las interjecciones que aparecen siempre con imperativo o exabrupto y que son:

Oh, Oh, O, O, O, Oh, Ugh.

La expresión O/Oh indica según el OED un abanico amplio de situaciones emocionales. Ambas tienen idéntico valor semántico y están en distribución complementaria según las normas ortográficas. *Oh* se emplea cuando va seguida de un signo de puntuación y *O* en caso contrario. Donleavy no sigue esta regla con fidelidad, lo cual no es de extrañar visto su ya comentado desdén por los signos de puntuación. La interjección *Uhg* tiene siempre connotaciones de horror y desagrado:

La distribución por personajes es la siguiente:

The Ginger Man

O'Keefe: I'm getting out of here.
You awful bastard.

Miss Frost: Please, Mr. Dangerfield don't say these things.
Please Mr. Dangerfield.
Please Mr. Dangerfield.
Please.
Don't say that.

Dangerfield: Shut up.
Shut up for the love of Jesus.
Just leave me alone.
Oh, bitterness.
How dare you.
Silence.
Don't you dare.
Shit.
Shit.
That's my business.
Shut your damn mouth.
Shut it.
Don't say that to me please.

I don't want to hear it.
You stupid bitch.

Marion: Would you mind awfully stopping that sort of talk.
Shut up.
O stop.
Get away from me.
Don't shout at me.
Don't.
You're hideous.
Oh for God's sake stop it.
That's my business.
Why don't you leave me alone you desperate bastard.
Oh get out why you don't.
Get out.
My business.
None of your business.
That's enough of that.
Oh, shut up, we're back where we started.
Oh, shut up. He will hear you.
Get away.
Get away.

Look back in Anger

Jimmy: Shut up.
Alison: Stop shouting.
Helen: Please! Will you stop that! I can't think.
Cliff: Stop yelling. I'm trying to read.
Now shut up will you?
Ugh, stop it.
You've gone too far Jimmy. Now dry up.
Dry up! I'm trying to read.
Why don't you drop dead.

Como puede apreciarse, la distribución de elocuciones de rechazo está muy desnivelada a favor de G.M. y también la distribución por personajes depara alguna sorpresa.

La agresividad de Jimmy Porter, ostensible a todas luces a lo largo del texto, no se manifiesta desde luego por una voluntad de cortar la comunicación; diríase que, por el contrario, él se deja llevar por una verbosidad con la que pretende neutralizar el adversario ahogándole en una cascada de palabras. Todo ello se corresponde bien con el concepto que se forma el espectador (o lector) sobre

el carácter de Jimmy que es el de un personaje disgustado, crítico con el sistema pero sustancialmente *pasivo*. El autor mismo presenta en la acotación del primer acto cómo visualiza él a los dos personajes masculinos principales, Cliff y Jimmy.

Jimmy is a tall thin young man about twenty five, wearing a very worn tweed jacket and flannels. Clouds of smoke fill the room from the pipe he is smoking. He is a disconcerting mixture of sincerity and cheerful malice, of tenderness and free-booting cruelty; restless, importunate, full of pride, a combination which alienates the sensitive and the insensitive alike. Blistering honesty, or apparent honesty, like his, makes few friends. To many he may seem sensitive to the point of vulgarity. To others, he is simply a loudmouth. To be as vehement as he is to be almost non-committal.

Cliff is the same age, short, dark, big boned, wearing a pullover and grey new, but very creased trousers. He is easy and relaxed, almost lethargy, with the rather sad, natural intelligence of the self-taught. If Jimmy alienates love, Cliff seems to exact it -demonstrations of it, at least,- even from the cautions. He is a soothing, natural counterpoint to Jimmy.

Quisiera detenerme un momento en los adjetivos que caracterizan a Jimmy como locutor, por una parte *loudmouth*, es decir, que habla demasiado y en forma ofensiva y por otra *non-committal* o sea que no expresa con claridad sus opiniones e intenciones. Estos rasgos caracteriológicos tienen su correlato lingüístico en los largos y avasalladores parlamentos de Jimmy y también en la práctica ausencia de tajantes expresiones de ruptura, reflejada en el cuadro de distribución por personajes.

Cliff, al que se presenta en actitud de confort relajado hasta el extremo (*lethargy*), difunde, sin embargo, una sensación de vitalidad asociada en la mente de muchos con la clase obrera. Obsérvese la enorme intensidad del verbo *exact* cuyo sentido es "pedir y obtener por la fuerza". El vigor de Cliff, que el autor pone de relieve en la descripción de su apariencia física, se corresponde también con el carácter, más tajante e incisivo, de su oratoria.

Respecto a las mujeres, su intervención es siempre reactiva, es decir, se acomodan a las circunstancias sin intentar cambiarlas. La distribución por personajes en G.M. es muy curiosa. Aún sin conocer la personalidad asustadiza y timorata de Miss Frost, sus preferencias suplicantes para detener la conversación de Sebastian bastarían para calificarla como tal.

La estadística revela aspectos inesperados en la relación Sebastian- Marion. En contra de las expectativas ingenuas del lector, las expresiones de rechazo son más numerosas en Marion que en Sebastian -aunque no de manera abrumadora- lo que nos muestra a esta heroína como una digna rival de su marido en las tensas relaciones dialécticas de la pareja. Las expresiones de Marion son prácticamente idénticas a las de Sebastian en dureza. Sólo una vez en Sebastian aparece un imperativo mitigado *Don't say that to me please* y en Marion dos ruegos *Would you mind awfully stopping that sort of talk* y *Please I beg you to stop it*. Por lo demás ambos son igualmente incisivos y cortantes.

La diferencia de conducta entre Marion Dangerfield y Alison Porter es, desde luego, patente como puede comprobarse en algunas situaciones críticas. Ambas mujeres se sienten abrumadas y acorraladas por sus maridos. La sensación de falta de confort material y de sordida rutina doméstica es obvia en las dos obras, pero las reacciones de ambas es cualitativamente diferente. En un momento determinado de la acción, ambas recurren a la figura del Padre como autoridad protectora pero de muy distinta forma y con distintos objetivos. Marion escribe al padre de Sebastian, inculpando a su marido y tratando de obtener ayuda financiera; Alison, por el contrario, escribe a su propio padre para que la ayude y la conduzca de nuevo al hogar acogedor de su infancia. Las dos mujeres abandonan el hogar conyugal pero sus actitudes son radicalmente opuestas. Alison no se enfrenta a Jimmy sino que entrega una carta a Cliff:

Cliff-(quietly) You'll be here (to Alison). Don't you think you ought to tell him yourself.

She hands him an envelope from her handbag. He takes it.
Bit conventional, isn't it?

Alison-I am a conventional girl. (pág. 70)

La marcha de Marion se produce, sin embargo, en un clima de franca confrontación con su marido.

Dangerfield-I may stretch a few points here and there but I am not a liar.

Marion-Anyway I don't care (Flops in the chair) I just don't care. You won't find me here when you get back.

Lo que es todavía más interesante de destacar, Alison acaba volviendo con su marido; Marion, no.

Dangerfield, por su parte, la figura simétrica a Jimmy irradia todo él una actitud mucho más vital que la de éste, borrachín, mujeriego y hablador expansivo tiene algo de la melancólica aunque incisiva expresividad asociada con el carácter celta.

En conjunto, pues, estas elocuciones de rechazo, muy marcadas en su fuerza ilocutiva son sintomáticas de rasgos de carácter también muy marcados y evidencian la correspondencia entre el comportamiento general y la actuación lingüística.

RESUMEN ESTADÍSTICO

a) Por apartados:

	<i>total</i>	<i>%</i>
A. Imperativos de cese de la comunicación	20	38,4 %
B. Imperativos recalcados	2	3,8 %
C. Mandatos indirectos	3	5,7 %
D. Ruegos	6	11,5 %
E. Imperativos cese de permanencia común	7	13,4 %
F. Exabrupto	3	5,7 %
G. Insultos	3	5,7 %
H. Razones para el cese de la conversación	1	1,9 %
I. Negativa a aceptar al otro como interlocutor	5	9,6 %
J. Enunciado de cese de contacto	1	1,9 %

b) Por personajes

Dangerfield	15	28,8 %
Marion	21	40,3 %
O'Keefe	2	3,8 %
Jimmy	1	1,9 %
Cliff	6	11,5 %
Helen	1	1,9 %
Alison	1	1,9 %

Cuerpo de elocuciones

The Ginger Man

Abreviaturas: D = Dangerfield

O'K = O'Keefe

Mar. = Marion

M.F. = Miss Frost

Shut up.-D.

Shut up. Be quiet for the love of Jesus.-D.

Just leave me alone.-D.

I'm getting out of here. -O'K.

O bitterness.-D.

How dare you...-D.

Would you mind awfully stopping that sort of talk.-Mar.

Silence.-D.

Shut up. -Mar.

Don't you dare... -D.

Oh, stop.-Mar.

Get away from me...-Mar.

Shit.-D.

Shit.-D.

That's my business.-D.

Don't shout at me.-Mar.

Don't.-Mar.

Stop it.-Mar.

You're hideous.-Mar.

Shut your damn mouth.-D.

Shut it.-D.

Don't say that to me please.-D.

Oh, for God's sake stop it.-Mar.

I don't want to hear it.-D.

You stupid bitch.-D.

That's my business.-Mar.

We don't you leave alone, you desperate bastard.-Mar.

Oh get away why you don't.-Mar.

Get out.-Mar.

My business.-Mar.

None of your business.-Mar.

That's enough of that.-Mar.

Oh, shut up, we're back where we started.-Mar.

Oh, shut up. He will hear you.-Mar.

Get away.-Mar.

Get away.-Mar.

Please Mr. Dangerfield, please, don't say these things.-M.F.

You awful bastard.-O'K.

Please Mr. Dangerfield.-M.F.

Please Mr. Dangerfield.-M.F.

Please.-M.F.

Don't say that.-M.F.

Look back in Anger

Stop yelling, I'm trying to read.-Cl.

Now shut up, will you?.-Cl.

Ugh. Stop it.-Cl.

Stop shouting.-Al.

You've gone too far, Jimmy. Now dry up!.-Cl.
Shut up!-J.
Dry up! I'm trying to read.-Cl.
Why don't you drop dead.-Cl.
Please! Will you stop that! I can't think.

Abreviaturas: Cl. = Cliff

Al. = Alison

H. = Helen

J. = Jimmy.

Ediciones

OSBORNE, John (1976 (1957), *Look back in Anger*. London, Faber and Faber.
DONLEAVY, J.P. (1974 (1959), *The Plays*. Harmondsworth, Penguin.
QUIRK, R. et Al., *A Grammar of Contemporary English*. London, Longman.