

IRONÍA Y CORTESÍA EN EL DISCURSO DRAMÁTICO DE *SAINT JOAN* DE GEORGE BERNARD SHAW

José Mateo Martínez
Universidad de Alicante

Saint Joan is, undoubtedly, one of the great European myths. The figure of this French saint announces the end of feudalism and the rise of the centralist monarchical states on the Continent. Having those fundamental aspects in mind, Shaw approaches the heroine from an iconoclastic perspective full of irony. His version of the myth sets two incompatible worlds against each other: the medieval one, represented by the ecclesiastical and political hierarchy, and the modern one of European States. In the discourse of *Saint Joan*, this clash takes form by means of a subtle use of irony and courtesy, among other stylistic recourses. The different uses made by Joan and the other characters of these two discourse strategies, establish, as we try to show in this paper, major discursive and ideological differences. They emphasize the end of a decaying age and the birth of a new one.

George Bernard Shaw trató de emular en *Saint Joan* algunas de las características estilísticas y técnicas de los grandes dramas del Renacimiento inglés, aunque con las lógicas e insalvables diferencias de orden cronológico e ideológico plasmadas tanto en la utilización de un inglés moderno como en la aportación de un enfoque actual del problema. Shaw nunca deseó escribir una obra arcaizante sino transmitir a su tragedia ciertos ecos del teatro isabelino.¹ En sus diálogos, Shaw renuncia a imitar el inglés en desuso del *blank verse*,

¹ En general, el teatro shaviano contiene notorias influencias del teatro clásico e isabelino. El mismo Shaw reconoce este hecho cuando en un escrito publicado en *The New Statesman and Nation* el 6 de mayo de 1950 afirma: "I was and still am the most old-fashioned playwright outside China and Japan".

también descarta sus extensos monólogos y la solemnidad de sus temas, aunque guste del poderoso ejercicio imaginativo que este teatro suponía para sus audiencias.

Shaw opta por otros caminos más sutiles que nos trasladen, sin estridencias, al teatro clásico pero sin perder nuestra perspectiva actual del drama y del tratamiento, más acorde con los tiempos, del tema de Santa Juana de Arco. De entre los medios de los que se vale para revivir en sus audiencias el teatro renacentista podemos mencionar, en primer lugar, los de carácter escénico como la atmósfera que transmite un montaje escénico (vestimenta, tramoya, etc.) ideado al gusto isabelino o la incorporación de un coro (los asesores dominicos del tribunal de la Inquisición) e incluso un epílogo. En segundo lugar, los recursos discursivos que emplea, entre los que destacamos dos que vamos a analizar sucintamente en las páginas siguientes: la ironía y la cortesía. Técnicamente, aboga por los criterios isabelinos de situar la grandiosidad de la historia en la mente de los espectadores y no sobre el escenario. Desea que su obra se represente en toda su duración (tres horas y media), sin cortes ni omisiones, a la par que considera crucial la presencia del epílogo, como recurso técnico con el que mostrar el desarrollo ulterior de los acontecimientos y no dar por finalizada la obra con la postrera ejecución de la santa, pues, como afirma Shaw, la historia de Juana no acabó con su muerte sino que, precisamente en ese instante, comenzó.

Saint Joan resume, tanto en el problema que trata, la vida y martirio de Santa Juana de Arco, como en la retórica de los diálogos de los personajes, esa calidad clásica que, como sabemos, el mismo Shaw reconoce en su teatro. Sin embargo, su visión y tratamiento del mito de santa Juana es, indudablemente, moderno. Ya en su largo y detallado prefacio, Shaw se encarga de dejar patente que su aproximación al tema se separa absolutamente de los melodramas y dramas precedentes que habían abordado esta sugerente historia de religiosidad y fanatismo, de heroísmo e ingenuidad. En su *Saint Joan*, Shaw somete el misticismo al racionalismo, el héroe al escéptico, la santidad al humor y a la ironía, demoliendo los estereotipos más tradicionales con un escudriñamiento del asunto casi irreverente (Berst 1973, 259).

El lenguaje y diálogos de la obra, aunque en prosa, no desdicen

de los de mayor contenido poético y rítmico del periodo isabelino.² *Saint Joan* es una obra de regusto medieval, espíritu renacentista y perspectiva moderna, al recomponer el mito con una visión sensata de la historia, de alto rigor científico y filosófico y alternar la tragedia con el humor, al gusto de Shakespeare. Pero no debemos afirmar, insistimos, que estamos ante una versión modernizada del arte teatral del genio de Stratford. Ya el mismo Shaw en su prefacio marca las diferencias entre su *Saint Joan* y la imagen distorsionada de la santa que aparece en *Henry VI*, obra atribuida a Shakespeare, aunque muchos duden de su autoría:

There is the first part of the Shakespearean, or pseudo-shakespearean trilogy of *Henry VI*, in which Joan is one of the leading characters. This portrait of Joan is not more authentic than the description in the London papers of G. Washington in 1780, of Napoleon in 1803 . . . or of Lenin in 1917. It ends in mere scurrility . . . unless he at once introduced all the old charges against Joan of being a sorceress and a harlot, and assumed her to be guilty of all of them, his play could not be produced.

La manera en que ambos autores tocan éste y otros temas también difiere profundamente. Así, mientras Shakespeare prefiere profundizar en la psicología de sus personajes, Shaw opta por centrarse en la estructura social, política y religiosa que impregna la obra. Los distintos personajes del drama representan las fuerzas y opciones que dieron lugar a la Reforma y a la destrucción del estado feudal medieval. *Saint Joan* es el reflejo del nacionalismo naciente y de una religiosidad más íntima y menos institucionalizada. Warwick, uno de los personajes, defiende al moribundo feudalismo y aboga por la subordinación de la Iglesia al Estado. Cauchon, otro personaje, intuye el peligro latente para la unidad católica que supuso el protestantismo,

² Para R. Nickson (1984), entre otros críticos, el lenguaje o diálogo dramático de Shaw está poseído por una predominante calidad retórica, una poderosa naturaleza rítmica y un impulso polémico y epigramático vigoroso, con un uso frecuente de la hipérbole, la paradoja y la antítesis, todo ello aderezado de matices irónicos y cómicos.

mientras que los inquisidores tratan desesperadamente de mantener el vigente *status quo* que empieza a resquebrajarse por todos lados, tanto políticamente con el declive del Sacro Imperio Romano, como religiosamente con la reforma luterana.

Desde una perspectiva discursiva, Shaw utiliza, como hemos dicho, dos recursos característicos y fundamentales en el teatro isabelino: la ironía y el empleo de complejas fórmulas de cortesía. Las reglas de interrelación personal que regían las relaciones entre los personajes eran observadas con gran escrupulosidad en el teatro de los siglos XVI y XVII, mientras que su ruptura conllevaba, casi obligatoriamente, la iniciación de un conflicto. Con las fórmulas cortesanas se establecían y mantenían las divisiones jerarquizadas imperantes en la sociedad de la época. Su formulación implicaba un reconocimiento implícito del papel superior o subordinado de quien las emitía, a la par que su no observancia suponía un desafío y, por tanto, el desencadenamiento del drama.

La ironía, junto con otros recursos de marcado carácter humorístico, coexistía en delicado equilibrio con el lenguaje serio y elevado de los grandes personajes. El empleo de situaciones cómicas daba lugar, no sólo a un alivio en la tensión dramática de los parlamentos y diálogos, sino también a un cierto descanso psicológico del espectador en la obligada atención que dichos parlamentos demandaban. Técnicamente, los momentos más dramáticos se escribían en verso, mientras que los cómicos se hacían en prosa, lo que aligeraba y hacía la obra un tanto más fluida.

Shaw, aunque en *Saint Joan* no emplee el verso, como ya hemos apuntado, dota a sus diálogos en los momentos más álgidos de resonancias poéticas merced a la calidad semántica de los paradigmas escogidos o al empleo de determinados recursos retóricos. *Saint Joan* es una obra en prosa en la que, observando esa alternancia entre la seriedad y el humor que apuntamos, se intercalan pinceladas cómicas que logran un efecto desdramatizador. Shaw recurre, en esos momentos, al humor más típicamente shaviano y británico que, como sabemos, tiene un marcado tinte irónico. Existe, y así es aceptado en general, una estrecha relación entre el humor y la ironía, aunque también es cierto que no toda ironía es humorística. Definir algo

tan sutil y escurridizo como la ironía presenta y ha presentado a lo largo de los tiempos una cierta dificultad. Así, en la tradición filosófica occidental de base lógica, la ironía presupone siempre una especie de negación, es decir, de afirmar lo contrario de lo que se piensa. La ironía refleja en sí misma las contradicciones del propio mundo. Sin embargo, desde la perspectiva comunicativa moderna de la pragmática, la ironía no es más que una actitud del hablante, siendo preciso contextualizarla ya que *per se* ningún enunciado es irónico. Desde esta concepción metodológica, la apreciación de una situación irónica dista de ser un hecho universal y debe someterse a la escala de valores y a las actitudes individuales tanto de los participantes en la misma como de sus oyentes o lectores. Si ambos grupos humanos coinciden en la valoración y apreciación de dicha situación, entonces la ironía habrá logrado su objetivo. La ironía al hacer colisionar dos sistemas de valores puede tener una doble cara: una humorística y otra trágica que conduce a su aceptación o a su rechazo.

D. L. Littman y J. L. Mey (1991) establecen una diferencia capital entre la *situación irónica* y el *enunciado irónico* que merece destacarse, aunque el estudio de la primera sea un prerequisite necesario para el análisis del segundo. Ambos autores definen el enunciado irónico de la siguiente manera (1991, 133):

An ironic statement is an utterance of a speaker which refers to certain aspects of an ironic situation to make a point, i.e., to achieve certain communication goals held by the speaker.

Del contenido de esta definición destacamos que el enunciado irónico se genera en el seno de una situación irónica más amplia en la que concurren hasta seis elementos participantes: un *contexto* o situación comunicativa, unos *agentes*, unos *propósitos* u objetivos, un *plan* para la consecución de los citados objetivos, unas *acciones* y unos *efectos*. Todos estos componentes convierten a la ironía en una de las estrategias discursivas y comunicativas más fascinantes y complejas de la interacción verbal humana.

Centrándonos en el texto que nos ocupa, la recurrencia a situa-

ciones de marcado tono irónico y humorístico constituye uno de los vértices estilísticos de *Saint Joan*. Así, son célebres los momentos en los que Juana, con sutil ironía, se gana tanto el aprecio y la estima de sus aliados como pone de manifiesto la estupidez de sus enemigos. La obra misma se inicia en clave de humor con el caballero Robert de Baudricourt, dueño del castillo de Vaucoleurs, culpando a su criado de que sus gallinas no pongan huevos y sus vacas no den leche, circunstancia que el atribulado criado atribuye a un maleficio de la santa al no ser recibida por el noble:

ROBERT: No eggs! No eggs! Thousand thunders, man, what do you mean by no eggs?

STEWARD: Sir; it is not my fault. It is the act of God.

ROBERT: Blasphemy. You tell me there are no eggs; and you blame your Maker for it.

STEWARD: Sir: what can I do? I cannot lay eggs.

ROBERT: Ha! You jest about it. (Scene I, p. 49)

STEWARD: Sir: I tell you there are no eggs. There will be none -not if you were to kill me for it- as long as The Maid is at the door.

ROBERT: The Maid! What maid? What are you talking about?

STEWARD: The girl from Lorraine, sir. From Domrémy.

ROBERT: Thirty thousand thunders. Fifty thousand devils. Do YOU mean to SAY that that GIRL WHO had the impudence to ASK to see ME two days ago, and WHOM I TOLD YOU to send back to HER father with MY orders that he was to give HER a good hiding, is here still? (Scene I)

Este tono humorístico se repite a lo largo de la obra, incluso en los momentos más graves, lo que sirve como una especie de amortiguador para que la obra no se quede en una tragedia de constante infortunio, sino en un drama realista y humano de amor y dolor, de sonrisas y de lágrimas. Vemos al respecto que, por ejemplo, Juana se gana la confianza del futuro rey gracias a un inesperado tratamiento familiar que, suponemos, le desconcierta y, por supuesto, desarma su autoridad quedando a su merced con frases como: *It's no use, Charlie . . . if thou fail to make thyself king, thoult be a beggar. Thourt not King yet, lad: thourt but Dauphin . . . Dressing up dont*

fill empty noodle . . . And thou needs new clothes, Charlie. Why does not Queen look after thee properly?

Queda patente, pues, que con enunciados y actos de habla que no reflejan el respeto que un súbdito debe sentir por su rey, se crea un efecto humorístico inmediato. La ironía de Juana es más patente cuando trata de rebatir las argumentaciones de sus enemigos. En el juicio, la santa se ceba en la ignorancia y estupidez de algunos de sus juzgadores, en especial de Courcelles y D'Estivet:

COURCELLES: When you were left unchained, did you not try to escape by jumping from a tower sixty feet high?. If you cannot fly like a witch, how is it that you are still alive?

JOAN: I suppose because the tower was not so high then. It has grown higher every day since you began asking me questions about it. (Scene VI, pp. 125-6)

D'ESTIVET: You tried to escape?

JOAN: Of course I did; and not for the first time either. If you leave the door of the cage open the bird will fly out.

D'ESTIVET: (*Rising*) That is a confession of heresy. I call the attention of the court to it.

JOAN: Heresy, he calls it! Am I a heretic because I try to escape from prison?.

D'ESTIVET: Assuredly, if you are in the hands of the Church, and you wilfully take yourself out of its hands, you are deserting the Church; and that is heresy.

JOAN: It is great nonsense. Nobody could be such a fool as to think that. (Scene VI)

La ironía de Juana no es comprendida por sus verdugos, ya que, como hemos apuntado con anterioridad, entran en conflicto dos sistemas de valores y de actitudes que en esta obra se presentan como irreconciliables. La ironía de la santa sólo puede ser entendida, y esa parece ser la intención de Shaw, por un público o lector moderno en sintonía con sus creencias y visión de la vida más allá de su tiempo. Pero no es sólo Juana la que recurre al humor, aunque sí sea ella el personaje que emplea la ironía como modo de hacer valer su superioridad intelectual sobre los demás. Esta es una pauta constante que

Shaw destaca en su obra. Juana no es la más erudita, ni procede de la familia más noble, ni está mejor dotada verbalmente para la discusión y la polémica. Sin embargo, atesora un sentido común tan grande, unas ideas tan claras y una visión de las cosas más allá de su entorno inmediato, que le aporta una frescura de razonamiento y una superioridad mental que desborda y anula las mentes, prisioneras de los dogmas, de sus acusadores, así como las actitudes asustadizas y, a menudo, cobardes de sus amigos:

JOAN: If we were as simple in the village as you are in your courts and palaces, there would soon be no wheat to make bread for you. (Scene V)

La santa, como escribiera Shaw, mira por encima de su tiempo, sus ideas son el porvenir, lo que provoca reacciones contrarias de todos, amigos y enemigos. Unos desean acabar con su vida y otros devolverla a su familia pues su persona, pese a los cuantiosos frutos obtenidos gracias a su concurso, les incomoda. Si la ironía es, pues, el recurso humorístico reservado a los inteligentes, en *Saint Joan*, Juana es su mejor usuaria. Los restantes personajes, salvo Cauchon, Warwick o el Inquisidor, no parecen estar a su altura y su empleo de lo cómico es más pobre y rudimentario, volviéndose de inmediato en su contra, cuando lo emplean para burlarse de la santa:

THE PAGE: The Duke of (*Nobody listens*). The Duke of Vendôme presents Joan the Maid to his Majesty.

CHARLES: (*Putting his finger on his lip*) Ssh! (*He hides behind the nearest courtier, peering out to see what happens*).

BLUEBEARD: (*Majestically*) Let her approach the throne.

Joan, dressed as a soldier, with her hair bobbed and hanging thickly round her face, is led in by a bashful and speechless nobleman, from whom she detaches herself to stop and look round eagerly for the Dauphin.

THE DUCHESS: (*To the nearest lady in waiting*) My dear! Her hair!
All ladies explode in uncontrollable laughter.

BLUEBEARD: (*Trying not to laugh, and waving his hand in deprecation of their merriment*) Ssh-Ssh! Ladies! ladies!

JOAN: (*Not at all embarrassed*) I wear it like this because I am a soldier. Where be Dauphin?

BLUEBEARD: (*Condescendingly*) You are in the presence of the Dauphin. *Joan looks at him sceptically for a moment, scanning him hard up and down to make sure. Dead silence, all watching her. Fun dawns in her face.*

JOAN: Coom, Bluebeard! Thou canst not fool me, Where be Dauphin?. *A roar of laughter breaks out as Gilles, with a gesture of surrender, joins in the laugh, and jumps down from the dais. (Scene II)*

Shaw, al dotar a su obra de estos golpes de humor e ironía, busca unos efectos discursivos que, en el más puro estilo isabelino, atenúen el dramatismo de su historia. En *Saint Joan*, afirma Shaw, no hay héroes ni malvados como en la mayoría de los melodramas que habían tratado el tema con anterioridad:

There are no villains in the piece. Crime like disease, is not interesting: it is something to be done away with by general consent and that is all about it. It is what men do at their best, with good intentions, and what normal men and women find they must and will do in spite of their intentions, that really concern us. (Preface)

Sin embargo, Shaw emplea ciertos recursos técnicos que dibujan una cierta maldad en los acusadores de la santa. Uno de ellos y que nos interesa destacar al hilo de nuestra argumentación es el siguiente: Juana emplea la ironía como la faceta humorística más destacable de su personalidad mientras que los inquisidores caen en el sarcasmo. Ambos conceptos, ironía y sarcasmo, suelen confundirse a menudo en la creencia de que el sarcasmo no es más que una variedad más fuerte, más radical de la ironía. Parece, sin embargo, que en el sarcasmo hay una clara intención por parte del hablante de causar daño moral al oyente, circunstancia que raras veces se da en el enunciado irónico.

En este orden de cosas, D. L. Littman y J. L. Mey (1991) apuntan una diferencia comunicativa fundamental entre ambas estrategias discursivas: así como existe una situación irónica, que ya hemos descrito con anterioridad, compuesta por una serie de elementos intrín-

secos, no existe la situación sarcástica. El sarcasmo no es más que un acto de habla y no una situación de habla³ como la ironía. En *Saint Joan*, la santa no emplea el sarcasmo para herir a sus interlocutores. La bondad de su carácter sólo le permite hacer uso de la ironía como medio de espolear la sensibilidad de sus interlocutores. Sus enemigos y, a veces, sus propios amigos no dudan en emplear el sarcasmo, sabedores de su capacidad hiriente, y como recurso, pensamos que de impotencia, dialéctico para doblegar la voluntad de Juana:

THE INQUISITOR : (Kindly) Sit down, Joan (she sits on the prisoner's stool). *You look very pale today. Are you not well?*⁴ (Scene VI)

LADVEDNU: You wicked girl: *if your counsel were of God, would He not deliver you?* (Scene VI)

COURCELLES: *Were you in a state of Grace when you stole the Bishop's horse?*(Scene VI)

CHARLES: Oh your voices, your voices. *Why don't the voices come to me? I am king, not you.* (Scene V)

El epílogo de la obra, en el que los personajes vuelven a encontrarse con la santa mediante un sueño, es una demostración palmaria de discurso sarcástico. En él, ante la posible resurrección de Juana, cada personaje reflexiona sobre esa posibilidad:

JOAN : Woe unto me when all men praise me! I bid you remember that I am a saint, and that saints can work miracles. And now tell me: shall I rise from the dead, and come back to you as a living woman?

A sudden darkness blots out the walls of the room as they all spring to their feet in consternation. Only the figures and the bed remain visible.

JOAN : What! Must I burn again? Are none of you ready to receive me?

CAUCHON: The heretic is always better dead. And mortal eyes cannot distinguish the saint from the heretic. Spare them.

³ La situación de habla, tal y como la define Hymes (1972), se refiere a aquella situación indirectamente relacionada con el habla, como una fiesta, una discusión política, etc., en donde no actúa ningún tipo de reglas preestablecidas de comportamiento lingüístico.

⁴ La cursiva de los cuatro enunciados siguientes es nuestra.

DUNOIS: Forgive us, Joan: we are not yet good enough for you. . . .

WARWICK: We sincerely regret our little mistake; but political necessities, though occasionally erroneous, are still imperative. . . .

THE ARCHBISHOP: Your return would not make me the man you once thought me. The utmost I can say is that though I dare not bless you, I hope I may one day enter into your blessedness. Meanwhile, however. . . .

THE INQUISITOR: I who am of the dead, testified that day that you were innocent. But I do not see how The Inquisition could possibly be dispensed with under existing circumstances. Therefore. . . .

DE STOGUMBER: Oh, do not come back: you must not come back. I must die in peace. Give us peace in our time, Oh lord! (Epilogue)

La perspectiva historicista y filosófica, tan del gusto del siglo anterior, ofrece a nuestro autor la posibilidad de presentar la imagen histórica y humana de la santa desde una amplia gama de puntos de vista, muchos de ellos con un manifiesto tono desmitificador e irónico: como ser humano describe su físico, su famosa masculinidad (soldado, viste como los hombres y vive entre ellos) o su desinterés por el sexo y el matrimonio. Socialmente, Shaw defiende su extracción social como miembro de una familia media dedicada a la agricultura y a la ganadería, en lugar de la procedencia humilde en que la situó la mitología juanista. Políticamente, representa, para nuestro autor, una abanderada del naciente nacionalismo francés y de la idea de Francia como Estado.

Desde la religión, Shaw aporta interesantes observaciones sobre la naturaleza de las creencias religiosas de Juana (sus visiones y voces de santos llamándola a ejercer su papel liberador), aunque sus explicaciones son de carácter extrarreligioso y derivadas de los avances del psicoanálisis y de la visión entre irónica y sarcástica del protestantismo iconoclasta.⁵ Incardinada en las tensiones político-reli-

⁵ Las voces del más allá que cree oír Juana, aunque ella misma no sepa explicar si son voces, sonidos, ilusiones o impresiones, son motivo de burla, tanto por parte de otros personajes de la obra como, nos atreveríamos a decir, del mismo Shaw. Su presentación de tales fenómenos, por mucho que en su prefacio intente justificarlos por medios "científicos", nos suena a la burla descreída del agnóstico que no cree en la otra vida y para quien esos fenómenos son fruto de la superstición.

gias de su tiempo, hace de Juana el vértice donde confluyen la vieja y la nueva Iglesia.⁶ Para Shaw, la figura de Juana se agiganta hasta alcanzar a los grandes personajes de la Historia como Sócrates, Napoleón o César, con quienes no duda en compararla. Dentro de las diversas categorías u “oficios” de los superhombres y de las supermujeres de la Historia, los santos ocupan, para Shaw, un lugar relevante. Ser santo implica ir por delante de su tiempo, lo cual provoca serios enfrentamientos con las autoridades coetáneas de todo tipo y rango. Los santos suelen ser elementos molestos que, si no tratan de alterar el orden establecido son tolerados, pero que si amenazan con subvertirlo o transformarlo, han de ser eliminados. Pero, nos preguntamos, ¿debemos tomar en serio esas comparaciones y explicaciones un tanto hiperbólicas o considerarlas como una muestra más de la sutil ironía del autor?

La cortesía es, en otro orden de cosas, uno de los recursos estilísticos esenciales del teatro renacentista y Shaw lo emplea de modo similar en *Saint Joan*, aunque conviene hacer algunas matizaciones. La cortesía y las normas que la rigen suelen ser fuente de estudio favorita para los analistas del discurso ya que constituye una parte primordial en toda interacción lingüística. Tomemos, por ejemplo, el acto de habla de *saludar*, una de las más elementales muestras de cortesía. En la enunciación de un *¡hola!*, no hay suficiente contenido proposicional pero se interpreta como una muestra de reconocimiento cortés del hablante hacia el oyente. Sin embargo, la aparente sencillez del saludo oculta un complejo comportamiento social donde han de darse las siguientes condiciones previas (Searle 1970, 64-5):

- (a) que el hablante reconozca al oyente;
- (b) que el saludo se considere como la expresión de reconocimiento del hablante hacia el oyente;
- (c) que el saludo tenga una posición inicial en el discurso, dirigido al oyente o siga a un acto de habla introductorio, cuyo objeto es el hablante y su beneficiario, el oyente; y

⁶ De hecho, Juana fue considerada como uno de los primeros mártires protestantes.

(d) que el saludo se considere como la expresión de cortesía por parte del hablante.

Pero incluso estas condiciones previas, que parecen lógicas y casi obvias, presentan ciertas dificultades si profundizamos un poco en ellas. Tomemos el apartado (d), que identifica el saludo como una expresión de cortesía. Pues bien, existen saludos descorteses en los que la cortesía oculta una cierta ironía por parte del hablante que transgrede la norma (d), sin que por ello podamos decir que no estemos saludando. Y si hablamos de cortesía podríamos afirmar, como acertadamente apunta Golopendia-Erescu (1986), que la mayoría de los actos de habla son, en esencia, corteses, con las lógicas excepciones de *maldecir*, *insultar* o *vejar*, entre otros pocos. El tema es ciertamente complejo y sutil.

H. Haverkate (1988), al estudiar las estrategias corteses de la interacción verbal, parte de la distinción entre dos tipos de cortesía: la *metalingüística* y la *lingüística*.⁷ La primera tiene dos objetivos fundamentales: “crear o preservar un espíritu social y observar las reglas de la etiqueta discursiva” (1988, 59). El primer objetivo se emplea para evitar la tensión interactiva que surge cuando no se produce el intercambio verbal y se manifiesta por medio de fórmulas y clichés como hablar del tiempo, preguntar por el estado de salud de nuestro interlocutor, etc. El segundo objetivo sirve para no infringir ciertas normas que rigen el intercambio interactivo: “no grites”, “no

⁷ Diversos han sido los intentos por definir y clasificar la cortesía como estrategia discursiva de primer orden. Nosotros, al elegir las referidas arriba, optamos por una entre varias. Citemos, sin embargo, por su interés, la distinción que establece R.D. Sell (1985) entre cortesía selectiva y presentativa. En la primera, el emisor, sea un hablante o un autor, observará con escrupulosidad todos los tabúes y convenciones del decoro moral y social, evitando lo que resulte ofensivo al receptor. En la segunda, dicho emisor se mantendrá fiel, a toda costa, al principio de cooperación comunicativa en su esfuerzo por mantener al receptor informado al máximo. Ambas formas de cortesía tienen, empero, aspectos negativos importantes. La selectiva puede caer en un exceso de deferencia hacia el receptor, mientras que la presentativa puede conducir al aburrimiento de éste. La primera forma de cortesía llevaría añadido un fuerte componente satírico y burlesco, pero la segunda, al evitar la sorpresa, el suspense, e incluso, el estímulo intelectual del receptor, sea oyente o lector, causaría la muerte de su interés por el mensaje.

muestras falta de atención”, “no interrumpas”, etc. Se expresa mediante fórmulas semejantes a “perdone la interrupción pero...” y otras. El segundo tipo de cortesía, la *lingüística*, distingue entre los *macroactos de habla*, especie de petición precedida por una “pre-secuencia” y una “post-secuencia”, como en el ejemplo que citamos a continuación, en el que el hablante desea invitar a su interlocutora “¡qué guapa estás!, a propósito, ¿qué haces esta noche?”, y los *microactos de habla*, que incluyen factores supralingüísticos como la entonación y la articulación fonética, los eufemismos, las ironías, etc.

La cortesía de expresión *lingüística* comprende, pues, tanto fórmulas o clichés lingüísticos como recursos fonéticos y entonativos. En general, la cortesía lingüística se basa, según Brown y Gilman (1989) en tres módulos: P (poder), D (distancia) y R (rango), componiéndose, a menudo, de más de un acto de habla. Al emplear fórmulas de cortesía, el hablante toma muy en consideración los sentimientos de su interlocutor. Esta circunstancia hace que las estrategias corteses giren en torno a tres variables. Dos de ellas se refieren a la relación establecida entre el hablante y el oyente: una es *vertical* o de poder, y supedita el empleo de la cortesía a la relación jerárquica establecida entre los hablantes; la otra es *horizontal* o de solidaridad entre iguales, donde la cortesía se convierte en un indicativo de reconocimiento mutuo entre los interlocutores. La tercera variable oculta, bajo la superficie cortés, es un acto de habla expresivo de amenaza para el oyente. Este último caso comprende aquellos actos de habla directivos encubiertos con los que el emisor trata de influir en el comportamiento del receptor en su beneficio.

Desde la perspectiva del hablante podemos distinguir entre la *cortesía sincera*, auténtica y sentida, con plena identificación entre locución e ilocución, es decir, entre lo dicho y lo intencionado, la *cortesía positiva*, o de desagravio al oyente, que toma la forma de una alabanza exagerada, la *cortesía negativa*, derivada de la variable de poder, en la que el emisor muestra sumisión ante su interlocutor mediante sus expresiones corteses, y, finalmente, la *cortesía simbólica*, en la que se sobreentiende y generaliza la intención cortés del hablante o adopta un sentido metafórico.

Al centrarnos en el uso de las fórmulas corteses en *Saint Joan*, di-

gamos, en primer lugar, que en este caso Juana adopta una actitud bastante heterodoxa. Como el ser sincero y emotivo que es, suele descartar de su discurso las fórmulas de cortesía estereotipadas o simbólicas y cuando lo hace, es notorio el esfuerzo y la artificiosidad de su intento:

JOAN: (*Turning quickly, overwhelmed with emotion*) Oh my lord! (*She falls on both knees before him, with bowed head, not daring to look up*) My lord: I am only a poor country girl; and you are filled with the blessedness and glory of God Himself; but you will touch me with your hands and give me your blessing, won't you?⁸ (Scene II)

Este ejemplo de cortesía positiva va más allá de lo habitual y provoca el sonrojo de su destinatario, un arzobispo, amén del regocijo de los demás oyentes. Juana, en su ingenuidad, mezcla en sus fórmulas de cortesía, la sinceridad, lo positivo, lo negativo e, incluso, lo simbólico, con el resultado de que su interlocutor no sabe qué sentido exacto otorgar a sus palabras:

JOAN: (*Releasing him and bobbing him a little curtsey*) Gentle little Dauphin, I am sent to you to drive the English away from Orleans and from France, and to crown you king in the cathedral at Rheims, where all true kings of France are crowned. (Scene II)

Juana, a causa de su extracción social, no está habituada a las sofisticadas y huecas expresiones de cortesía de la corte, lo que induce a continuas burlas y risas por parte de los cortesanos que la escuchan. La santa está más acostumbrada a la franqueza del saludo directo antes de *ir al grano* de la conversación. Así, al ser introducida ante la presencia del capitán de Baudricourt, sus primeras palabras muestran, a las claras, esta actitud:

⁸ Aunque la cortesía, tal y como apuntan Brown y Gilman (1989), exige una cantidad de discurso mayor que los mandatos, un exceso del mismo puede provocar resultados contrarios a los apetecidos, al contradecir las máximas comunicativas de cantidad y relevancia (ver Grice 1975)

JOAN: Good morning, captain squire. Captain: you are to give me a horse and armor and some soldiers, and send me to the Dauphin. Those are your orders from my Lord. (Scene I)

Sólo en su primera comparecencia ante la Corte, al parecer impresionada por su pompa y boato, se arriesga a imitar sus modos cortesés, con el resultado que hemos visto arriba. Sin embargo, Juana llama a los restantes personajes, incluso al rey, por su nombre de pila, dejando de lado títulos y tratamientos. El suyo es el discurso, como decimos, de la persona franca y directa,⁹ que evita, porque no sabe o no quiere, los alambicados artificios verbales de la cortesía palaciega, lo que provoca, a veces, la irritación de sus interlocutores:

JOAN: . . . Three men will be enough for you to send with me if they are good men and gentle to me. They have promised to come with me. Polly and Jack and-

ROBERT: Polly!! You impudent baggage, do you dare call squire Bertrand de Poulengy Polly to my face?

JOAN: His friends call him so, squire: I did not know he had any other name. Jack-

ROBERT: That is Monsieur John of Metz, I suppose? (Scene I)

En el transcurso del interrogatorio y juicio, Juana adopta una postura distante y cortés, sin expresiones superfluas, salvo en el inicio cuando agradece al Inquisidor el interés por su salud (por otro lado, sarcástico, como hemos visto):

THE INQUISITOR: (*Kindly*) Sit down, Joan (*she sits on the prisoner's stool*). You look very pale today. Are you not well?

JOAN: Thank you kindly: I am well enough. But the Bishop sent me some carp; and it made me ill. (Scene VI)

⁹ El carácter franco y directo con que Shaw dibuja a la santa muestra la predilección del autor hacia los personajes reales y auténticos que emplean el habla coloquial como la forma más vital del lenguaje. *I write as men speak*, escribió en una de sus cartas (*Collected Letters*, 1972, 304). Shaw coincidiría con lo que Paul Goodman (1973, 416) escribió años después: *Personality consists (largely) on one's speech habits*.

La respuesta cortés de Juana es sincera y expresa auténtico agradecimiento, no debiéndose interpretar como una muestra de cortesía simbólica. Juana, curiosamente, y pese a ser el personaje intelectualmente mejor dotado de la obra, es, también, el de procedencia social más inferior. Su familia pertenece a la baja burguesía agrícola y ganadera. Los restantes personajes, nos referimos a los más importantes que juegan un papel destacado en el drama, son miembros de la clase gobernante, la nobleza o figuras eclesiásticas, los inquisidores. A todos ellos, sin embargo, supera intelectivamente, aunque sus maneras y modos de interacción social sean más toscos y se sienta bastante incómoda en la retórica verbal característica del habla de aquellos.

Los nobles y clérigos emplean todo su amplio repertorio de fórmulas corteses, a excepción de la que hemos definido como sincera o auténtica y sentida. Tenemos, pues, ejemplos de:

(a) *cortesía positiva:*

THE NOBLEMAN: (*With effusive courtesy*) My dear Bishop, how good of you to come! Allow me to introduce myself: Richard de Beauchamp, Earl of Warwick, at your service.

CAUCHON: Your lordship's fame is well known to me. (Scene IV)

(b) *cortesía negativa:*

ROBERT: Yes, what am I? Am I Robert, squire of Baudricourt and captain of this castle of Vacouleurs; or am I a cowboy?

STEWARD: Oh, sir, you know you are a greater man here than the king himself.

ROBERT: Precisely. And now, do you know what you are?

STEWARD: I am nobody, sir, except that I have the honor to be your steward.

ROBERT: (*Driving him to the wall, adjective by adjective*) You have not only the honor of being my steward, but the privilege of being the worst, most incompetent, drivelling, snivelling, jibbering jabbering idiot of a steward in France.

STEWARD: Yes, sir: to a great man like you I must seem like that. (Scene I)

(c) *cortesía simbólica*, la más común de todas, propia de las presentaciones sociales o despedidas y utilizada en los intercambios verbales entre los personajes de la misma clase social:

BLUEBEARD: Your faithful lamb, Archbishop. Good day my lord. Do you know what happened to La Hire? (Scene II)

CAUCHON: Messire John de Stogumber: I am always the very good friend of His Eminence. (Scene IV)

CAUCHON: It is to God that we both must answer. Good morning, my lord.

WARWICK: My lord: good morning. (Scene VI)

Estas fórmulas retóricas de cortesía abundan en *Saint Joan*, lo que ayuda a recrear, en nuestra opinión, ese carácter renacentista que le concedemos. La lengua, en líneas generales, es moderna pero la manera de iniciar los diálogos de los personajes reviven el ambiente isabelino de la obra. Continuo es el empleo de recursos cortesés ya periclitados, así como de otras formas lingüísticas arcaizantes como las preguntas sin auxiliar y por simple inversión, el uso del subjuntivo o el empleo esporádico del pronombre de segunda persona *thou*.

Un tipo de acto de habla que tiene su origen y justificación en un comportamiento cortés es la *alabanza*. Detengámonos, brevemente, en la estructura pragmática de dicho acto de habla, según S. Fish (1980, 209), antes de comentar su empleo en *Saint Joan*.

En la alabanza han de darse, como vemos, tres condiciones previas fundamentales para que sea posible. Si alguna de ellas no se cumpliera, estaríamos ante un caso de falsa alabanza propiciada por motivos interesados, es decir, con la intención de obtener algo del oyente, o ante un ejercicio de burla, ironía o sarcasmo, en el que el emisor critica un comportamiento reprochable de su interlocutor, precisamente alabándolo.

	ALABANZA	ACEPTACIÓN DE LA ALABANZA
Contenido proposicional:	Alguna acción, hecho, cualidad X relacionada con O (oyente).	Acción pasada A realizada por O.
<i>Condiciones</i>		
Preparatoria:	X otorga credibilidad a O y H (hablante) así lo cree.	A beneficia a H y H cree que X beneficia a H.
Sinceridad:	H valora positivamente X.	H siente gratitud o agradecimiento por A.
Esencial:	Cuenta con una valoración positiva de X.	Cuenta como una expresión de gratitud.

Examinemos, a continuación, si los diversos personajes de *Saint Joan*, al expresar su alabanza por los demás, son sinceros o, por el contrario, esconden unos propósitos e intenciones personales que convierten sus alabanzas en insinceras. Un sencillo análisis de las condiciones previas, gracias al conocimiento que tenemos de los diferentes contextos de la obra y del argumento, nos podrá desvelar el carácter de las diferentes alabanzas. Juana dedica la mayor parte de las suyas a glorificar a Dios y el apoyo constante que de Él recibe. Son alabanzas sinceras que cumplen todas y cada una de las condiciones precisas:

JOAN: I believe that God is wiser than I; and it is His commands that I will do. All the things that you call my crimes have come to me by the command of God. I say that I have done them by the order of God: it is impossible for me to say anything else. If any Churchman says the contrary I shall not mind him: I shall mind God alone, whose command I will always follow. (Scene VI)

Juana asume completamente la condición *preparatoria*, al otorgar una total credibilidad a los mensajes que Dios le envía, con la creencia de que le benefician, la de *sinceridad*, al valorar positivamente dichas órdenes y mensajes, aunque los demás los consideren como crímenes, y sentir gratitud y agradecimiento por ellos; final-

mente, la condición *esencial* le dicta que los mensajes divinos, al tener ese componente positivo para la santa, han de impulsar su expresión de gratitud ante todos.

Una vez cumplidas las condiciones arriba expuestas, el contenido proposicional o enunciado de la alabanza surge sincero y vigoroso. Pero Juana también es capaz de expresar alabanzas por aquellos que le permiten cumplir su misión, lo cual transgrede en cierto modo las condiciones previas. Nos explicamos: la santa alaba a su interlocutor porque ha conseguido su objetivo; en caso contrario, no creemos que lo hubiera hecho. En el caso concreto de las alabanzas a Dios, la Virgen o los santos, éstas nunca obedecen a objetivos preconcebidos, sino que son fruto de una sentida emoción y devoción. Sin embargo, en el ejemplo que nos ocupa a continuación, Juana alaba un tanto excesivamente la actitud positiva de Robert de Baudricourt de cederle algunos hombres y caballos para ir a ver al Delfín:

JOAN: (*Radiant, clasping her hands*) Oh, squire! Your head is all circled with light, like a saint's. (Scene I)

Las alabanzas que Juana dedica a Carlos, el delfín, y al arzobispo a su llegada a la corte, aunque sinceras en su enunciación y sentidas por sus destinatarios, concitan la burla y la risa de los restantes cortesanos, sabedores de lo exagerado de las mismas. En modo alguno las merecen sus destinatarios, pero Juana lo ignora y supone que ambos dignatarios por la majestad de sus cargos han de ser personas igualmente dignas:

JOAN: (*Releasing him and bobbing him a little curtsey*) Gentle little Dauphin, I am sent to you to drive the English away from Orleans and from France, and to crown you king in the cathedral at Rheims, where all true kings of France are crowned.

CHARLES: (*Triumphant, to the Court*) You see, all of you; she knew the blood royal. Who dare say now that I am not my father's son? (*To Joan*) But if you want me to be crowned at Rheims you must talk to the Archbishop, not to me. There he is (*he is standing behind her*)

JOAN: (*Turning quickly, overwhelmed with emotion*) Oh my lord! (*She falls on both knees before him, with bowed head, not daring to look up*)

My lord: I am only a poor country girl; and you are filled with the blessedness and glory of God Himself; but you will touch me with your hands and give me your blessing, won't you?

BLUEBEARD: (*whispering to La Trémouille*) The old fox blushes.

LA TREMOUILLE: Another miracle! (Scene II)

Los demás personajes de la obra, tanto del bando francés como del inglés, no son muy proclives a la alabanza, antes al contrario, no dudan en ofender y provocar a sus interlocutores por sus defectos, en vez de ensalzarles por sus virtudes. En este medio, caracterizado por la hipocresía y las malas artes, la figura de la santa sobresale por encima de los demás, como un ser digno y generoso, dispuesto a ver la cara buena y amable de los restantes personajes. Sólo su íntimo amigo, Dunois, es capaz de alabar su poder y capacidad de alterar el curso de las cosas desde una óptica positiva y benéfica para él y su causa. Por ello, una vez que las oraciones de Juana han logrado cambiar la dirección del viento y permitir el asalto de las tropas francesas a la sitiada Orleans, Dunois exclama:

DUNOIS: (*Looking at the pennon*) The wind has changed (*He crosses himself*) God has spoken. (*Kneeling and handing his baton to Joan*) You command the king's army. I am your soldier. (Scene III)

En la mayoría de los casos, no debemos considerar las alabanzas mutuas que se dirigen los restantes personajes de la obra como muestras de este tipo de actos de habla. Obedecen, más bien, a expresiones estandarizadas de cortesía, como hemos visto en su momento, y no evidencian ninguna expresión de sincera gratitud o agradecimiento. En realidad, en un medio antiheroico (salvo la figura de Juana) como el que nos presenta Shaw, los adláteres de ambos bandos en conflicto no se distinguen por ser unos caballeros esforzados, generosos y abnegados en la defensa de su ideal, sino como una caterva de nobles ambiciosos, clérigos fanáticos y seres ignorantes dedicados a sus propios intereses personales o, a lo sumo, a la defensa de la institución que los mantiene y les otorga sus privilegios. La misma Juana es consciente del mundo hostil en el que se encuentra, que, inde-

fectiblemente, desea destruirla, envidioso de su papel e ignorante de su misión:

JOAN: Jack: the world is too wicked for me. If the goddams and the Burgundians do not make an end of me, the French will. Only for my voices I should lose all heart. (Scene V)

En un contexto así, la alabanza sólo es patrimonio de los escasos personajes que concuerdan con los ideales de nobleza descritos (Juana y Dubois, entre otros pocos), mientras que para los demás, la burla, la provocación, la ofensa, la humillación y el sarcasmo son sus actos de habla predilectos.

Concluamos estas páginas recapitulando los aspectos más relevantes. La cortesía, como decíamos con anterioridad, constituye uno de los recursos retóricos más habituales y característicos del teatro renacentista y su empleo aporta ese aroma de obra barroca que nos transmite. Pero Shaw dista mucho de imitar fielmente los modelos de cortesía de dichas obras. Realmente, una lectura sutil nos podría hacer llegar a la conclusión de que en *Saint Joan* hay una intención de marcar las diferencias sociales e históricas de los personajes merced al empleo de fórmulas cortesés, más o menos ritualizadas. Así frente a Juana, que rompe con todos los moldes cortesés medievales, al elevarse por encima de los demás y convertirse en un personaje moderno, muchos otros se aferran a formas retóricas clásicas y arcaizantes, tanto en expresiones de deferencia personal como en la utilización de técnicas lingüísticas y sintácticas ya en desuso.

Las pautas y fórmulas de cortesía empleadas por Juana y los demás personajes revelan la pervivencia, en ellos, de un mundo que se acaba, consumido en su oscuridad e ignorancia, y el nacimiento de otro que pugna por aflorar, más lúcido y fraternal, que es el propio de Juana. Por todo eso, los cortesanos e inquisidores se refugian en una cortesía caduca y artificiosa, mientras que la santa se erige en un personaje del futuro y con unas maneras cortesés que reflejan sinceridad y autenticidad.

El humor, en concreto la ironía, marca de nuevo diferencias en su utilización por parte de una y de los otros, destacando la ironía in-

teligente de Juana y la falta de humor del resto. A lo largo de las páginas precedentes, hemos tratado de dejar constancia de esos recursos, más desde el plano discursivo, con la utilización de la ironía, la alabanza y el sarcasmo, que del lingüístico y gramatical. Esta circunstancia nos lleva a una última conclusión: Juana es un personaje moderno con un discurso moderno y perteneciente a un mundo futuro, mientras que los restantes personajes pertenecen al pasado, a un mundo que declina, y defienden unas ideas que se resisten a morir. Por tanto, sus formas lingüísticas y discursivas son, también, las que se van extinguiendo en el seno de una lengua viva que demanda nuevas formas y fórmulas de interacción entre sus usuarios.

OBRAS CITADAS

- Austin, J. L. 1962. *How to Do Things with Words*. Oxford. Oxford U.P.
- Bassnett-McGuire, S. 1980. "An Introduction to Theatre Semiotics". *Theatre Quarterly* X: 47-54.
- Bentley, E. 1967. *Bernard Shaw*. London: Methuen.
- Berst, C. 1973. *Bernard Shaw and the Art of Drama*. Urbana: U. of Illinois P.
- Brown, R. and Gilman, A. 1989. "Politeness Theory and Shakespeares's Four Major Tragedies". *Language in Society* 18: 159-212.
- Burton, D. 1980. *Dialogue and Discourse*. London: Routledge.
- Coupland, N. 1988. *Styles of Discourse*. London: Croom.
- . et al. 1988. "Politeness in Context: Intergenerational Issues". *Language in Society* 17: 253-62.
- Crompton, L. 1971. *Shaw the Dramatist*. London: Allen.
- Dukore, B. 1987. "Red Noses and Saint Joan". *Modern Drama* XXX: 340-51.
- Elam, K. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.
- Fish, S. 1980. *Is there a Text in this Class?*. Cambridge, MA: Harvard U. P.
- Golopendia-Eretescu, S. 1986. "Toward a Semiotic Analysis of Greetings: Searle or Ionesco?". *Semiotica* 61: 1-11.
- Gooch, S. 1988. *Writing a Play*. London: Black.
- Goodman, P. 1973. *Speaking and Language*. London: Wildward.
- Grice, H. P. 1975. "Logic and Conversation". Eds. D. Davinson and G. Harman. 64-75.
- Haverkate, H. 1988. "Politeness Strategies in Verbal Interaction". *Semiotica* 71: 59-71.

- Holroyd, M. 1979. *The Genius of Shaw*. London: Hodder and Stoughton.
- Hymes, C. 1972. "On Communicative Competence". Eds. Pride et al.
- Kennedy, A. 1983. *Dramatic Dialogue*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Littman, D. L. and Mey, J. L. 1991. "The Nature of Irony: Toward a Computational Model of Irony". *Journal of Pragmatics* 15: 131-52.
- Mersel, M. 1963. *Shaw and the XIXth Century Theatre*. Princeton: Princeton U. P.
- Mills, J. 1969. *Language and Laughter: Comic Diction in the Plays of Bernard Shaw*. Tucson: U. of Arizona P.
- Nickson, R. 1984. "Using Words on the Stage: Shaw and Granville-Barker". *Modern Drama* XXVII: 409-19.
- Rosenblood, N. 1971. *Shaw: Seven Critical Essays*. Toronto: U. of Toronto P.
- Searle, J. 1970. *Speech Acts*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Sell, R. D. 1985. "Tellability and Politeness in The Miller's Tale: First Steps in Literary Pragmatics". *English Studies* 66: 496-512.
- Shaw, B. 1924. *Saint Joan*. London: Penguin.
- Short, M. H. 1981. "Discourse Analysis and the Analysis of Drama". *Applied Linguistics* 2: 180-202.
- Watson, G. 1983. *Drama: An Introduction*. London: Macmillan.
- West, E., ed. 1958. *Shaw on Theatre*. New York: Hill and Wang.
- Zuber, O., ed. 1980. *The Languages of Theatre*. London: Pergamon.

