

# BEATRICE Y BENEDICK EN *MUCH ADO ABOUT NOTHING*: ANÁLISIS PRAGMÁTICO



Natalia Carbajosa  
Universidad de Salamanca

Pragmatics has recently proved a very enriching methodology for the analysis of dramatic dialogue. In the first part of the present article, I will explain the communicative process that is generated in dramatic dialogues and its relation with the analysis of real conversation, that is, I will explore the theoretical basis for this kind of methodological approach. In the second part, I will apply the main pragmatic concepts (i.e. speech acts, deictics, implicatures, politeness theories and conversation analysis) to a concrete example in *Much Ado About Nothing*. This will be the first encounter between two of its main characters, Beatrice and Benedick. The pragmatic approach to their dialogue shows a unique example of a new love relationship between man and woman, based on the equality of speech and the subversion of the main topics of traditional courtship.

## I

La evolución histórica que los estudios lingüísticos y literarios han experimentado desde que apareció el estructuralismo (Hawkes, 1986: 287-302), pasa por el camino de la semiótica, y se detiene, al menos por el momento, en el campo de la pragmática. Esta propone el estudio de los signos de la lengua en contexto, es decir, atendiendo a los factores extralingüísticos en que se producen dichos signos, con especial atención hacia las condiciones de quien los recibe; por eso está emparentada con las teorías de la recepción. La motivación del estudio pragmático, sin embargo, no es externa al texto, o al intercambio oral, del que se ocupa: no busca conclusiones sociológicas, psicológicas o de ningún otro tipo, sino que simplemente intenta esclarecer las condiciones de cualquier acto comunicativo. Elam explica la aparición de esta disciplina como un desarrollo lógico del estudio de los signos:

If formalist and structuralist models of language and other sign systems privileged syntax, then the concern with codes and the production of meaning that succeeded it (roughly in the 1970s) had an obvious semantic basis or bias. At present, beyond question, the governing paradigm is pragmatic. Code has been largely replaced by context and meaning-production by *meaningful interaction as the dominant objects of recent linguistic and semiotic enquiry*. (Elam: 1980, 262).

El análisis pragmático se ha aplicado, en un principio, al estudio de conversaciones y situaciones reales. No han tardado en oírse voces, sin embargo, que defienden la posibilidad de aplicarlo a las obras literarias, y muy especialmente a las obras dramáticas (Coulthard, 1991; Rudanko, 1993), por su predominante carácter conversacional o dialógico.

Aunque la semejanza entre el diálogo en escena y nuestra conversación cotidiana nos permita aplicar los mismos métodos de análisis en uno y otro caso, existen, sin embargo, diferencias importantes que señalan la elaboración previa de un discurso *aparentemente* espontáneo frente a otro que en realidad lo es. Elam (1980: 178-182) ha explicado las ca-

racterísticas especiales del primero respecto al segundo en torno a cuatro criterios principales: *orden sintáctico*. En el diálogo dramático no se dan desórdenes sintácticos que sí son frecuentes en la conversación normal, como repeticiones, anacolutos, falsos comienzos, etc; *valor informativo absoluto*. El diálogo real es eminentemente fáctico, mientras que el diálogo dramático, que intenta reproducir las circunstancias de una situación real a la que el público o el lector deben incorporarse, es eminentemente informativo; *valor inlocutivo absoluto*. Los actos de habla (Searle, 1969) que permiten el avance constante de la acción son, sin duda, los inlocutivos, por eso su presencia en el diálogo dramático es constante; *control sobre el uso de la palabra*. El sistema de turnos de la conversación, que en el diálogo real suele ser más democrático, en el escenario está supeditado a la necesidad estructural de que sean los personajes principales quienes posean más papel.

A las características propias del diálogo dramático en relación con el diálogo real hemos de añadir el concepto de coherencia textual, que en todo discurso literario pasa por la coherencia estructural (unidad entre funciones, acciones y personajes) y semántica (confluencia de signos, temas y expresión), y se define, desde el punto de vista pragmático, por el múltiple proceso de comunicación que se genera. Bobes (1987: 148) lo explica a través del siguiente esquema:

#### PROCESO DE COMUNICACIÓN DRAMÁTICO

1. Emisor (autor) / Acotaciones (texto secundario).
2. Forma = > diálogo (texto principal) = > 1'. Emisor (personaje).  
2'. Forma (enunciados).  
3'. Receptor (personaje).
3. Receptor (lector / espectador)

Partiendo, pues, de tales principios pragmáticos, e incorporando otros a medida que vayan surgiendo en el análisis, tales como el uso de defécitos (Levinson: 1983), los actos de habla (Searle, 1969), el análisis de la conversación (Coulthard, 1977), los actos contra la imagen (Rudankó, 1993) y las implicaturas (Grice, 1985), centrémonos en la conversación que tiene lugar entre Beatrice y Benedick en I, i, 104-134. Se trata del primero de sus encuentros, que es, pragmáticamente, el más significativo de todos, por la falta de sinceridad con que ambos lo abordan y las implicaciones que de dicha actitud se derivan. Todas las referencias a la obra están tomadas de Humphreys, 1981, para «The Arden Shakespearean Series».

## II

### II.i. Contextualización

Observamos, pues, el primer encuentro cara a cara entre Beatrice y Benedick. El lector/espectador ha tenido oportunidad de crearse unas expectativas previas a dicho encuentro en dos direcciones: ha sido Beatrice, por propia iniciativa, quien ha sacado a relucir su interés ambivalente por Benedick; ambivalente porque, aunque los juicios que emite sobre él sean siempre desfavorables, a medio camino entre la broma y el encono, el hecho de que eleve por sí misma las referencias a Benedick a la categoría de tema principal de la conversación, no lo puede pasar por alto la atención del público. Por otra parte,

la frase de Leonato en las líneas 57-58 («they never meet but there's a skirmish of wit between them»), aparte de servir como información necesaria para la incorporar al espectador en el meollo de la historia, transmite la información que los personajes poseen de la relación entre Beatrice y Benedick. Así pues, afrontamos el encuentro con información pragmática previa, tanto explícita —la que transmiten las palabras de Beatrice y Leonato— como implícita —la que se deduce del comportamiento de Beatrice.

## II.ii. Índices caracterizadores del diálogo

El diálogo entre Beatrice y Benedick gira principalmente en torno a los deícticos personales, puesto que lo que está en juego es casi una declaración de principios de uno respecto al otro. Las formas «I» y «you», sin embargo, dejan el paso a veces a referentes nominales como «Signior Benedick», «my dear Lady Disdain» y «your Ladyship». Estas fórmulas apelativas están encaminadas a la subversión del concepto tradicional —petrarquista— del amor: no se usan como parte del juego natural del cortejo amoroso, sino con la intención de desmarcarse del mismo. Por otra parte, observamos que el enmarque de la conversación dentro de los deícticos personales alterna con el uso de la tercera persona en singular —respecto a «courtesy», «disdain», «some gentleman»— o en plural —respecto a «women»; esto permite a ambos interlocutores construir generalizaciones que corroboren lo que está en juego en torno al eje principal «I/you».

El uso de los deícticos como caracterizadores del discurso ha de completarse con el resto de los términos utilizados —sustantivos, adjetivos, verbos, etc—, que por el campo semántico al que pertenecen y el valor que se les atribuye cumplen la función de establecer un marco de referencias culturales, ideológicas y lingüísticas comunes, «para dar sentido por concurrencia o por contraste a lo que se toma por canon». (Bobes, 1992: 142). La creación de este marco concreto nos remite, por un lado, a la atribución mutua de propiedades de animales —«dog, scratch, parrot, horse, a jade's trick»—, con su correspondiente efecto devaluativo sobre los seres humanos; por otro lado, la fórmula devaluativa por excelencia de este diálogo consiste en unir sintagmas o enunciados enteros de cierta trascendencia en el discurso convencional con otros absolutamente intrascendentes, con lo cual se invalida el sentido de los primeros: «God and my cold blood», «courtesy is a turncoat», «I had rather hear my dog bark at a crow than a man swear he loves me». Así pues, existe una intención explícita por parte de ambos de que quede bien claro, a través de su discurso, que lo que la mayoría de los mortales toman como asunto de gran importancia —la relación entre hombre y mujer— para ellos es un asunto desdeñable y sobre el que sólo cabe hacer chistes continuamente. Lo significativo del caso es que, en su empeño por afirmar su independencia respecto al otro sexo, y más concretamente del uno respecto al otro, han creado un marco de referencias que los une («I am of your humour for that») en lugar de distanciarlos más, y del que son plenamente conscientes.

## II.iii. Actos de habla

Según la clasificación de los actos de habla de Searle (1969), predominarían en el párrafo que nos ocupa los asertivos en diversas variantes: aseverativos («nobody marks you»), descriptivos («then is courtesy a turncoat»), confirmativos («but it is certain that I am loved of all ladies, only you excepted»), disentivos («for I truly love none») y predictivos («they would else have been troubled with a pernicious suitor»). Junto a estos, podemos señalar un acto expresivo incriminatorio («What, my dear Lady Disdain!») y otro

directivo requeridor («But keep your way, a God's name, I have done»), que marca el final de la conversación por parte de Benedick. En todo el párrafo aparecen solamente dos preguntas, que también podemos calificar de actos de habla asertivos indirectos, en este caso confirmativos: el uso de la interrogación no expresa el deseo de recibir información, sino de constatar la verdad de un hecho (Escandell Vidal, 1993).

El predominio de actos de habla asertivos, mediante los que el hablante representa como real un determinado evento, determina la estimación de este diálogo como una especie de declaración de principios por parte de sus integrantes. El truco consiste, por supuesto, en que es una declaración falsa. El acto de habla asertivo exige que «lo que el hablante expresa debe ajustarse a lo que se da en el mundo extralingüístico» (Moreno Cabrera, 1994: 355), es decir, que las palabras cumplan las condiciones que atribuimos a la perfecta realización de un acto de habla. Repasemos dichas condiciones en relación al texto: *condiciones preparatorias* (el hablante tiene que estar capacitado para poder realizar el acto de habla). Lo importante en este caso es que cada interlocutor reconoce y potencia en el otro la capacidad para realizar ese tipo de intercambio jocoso y no convencional, y que el contexto proporciona, además, las claves para interpretar el diálogo como un asunto entre viejos conocidos; *condiciones de sinceridad* (el hablante debe expresar la verdad de lo que afirma). En principio, no tenemos por qué pensar que Beatrice y Benedick mienten. Sin embargo, las condiciones de sinceridad de sus actos entran en contradicción con las condiciones preparatorias: si verdaderamente su interés por el otro sexo es nulo, ¿a qué viene ese buscarse y otorgarse mutuamente el rango de pareja con la que discutir dicho asunto? Podría contestarse que lo hacen para lucimiento personal ante sus compañeros de escena, que sin duda disfrutan de sus requiebros. Aun así, el hecho de que se busquen mutuamente, aunque sea para insultarse, debe ponernos en guardia respecto al cumplimiento de las condiciones de sinceridad; *condiciones esenciales* (el hablante debe comprometerse a cumplir la acción respecto a la que ha dado su palabra). Si, como suponemos, la palabra expresada es falsa, no compromete a ninguno de los dos con los sentimientos expresados a través de ella.

El hecho de que ninguno de los dos cumpla las condiciones del acto de habla no es impedimento, sin embargo, para que cada uno reconozca las intenciones que se esconden tras esta falta de sinceridad en el otro. Los críticos han calificado este discurso insincero a modo de arma o disfraz que tapanía unas emociones que, por el momento, no están dispuestos a dejar traslucir (Dawson, 1982: 211-221; Cook: 1986: 186-202). A nosotros, por ahora, debe importarnos el hecho de que se entreguen a este tipo de actos falsos, haciendo de ellos casi una convención similar a la que los demás personajes utilizan cuando aplican, por ejemplo, las reglas de cortesía a su discurso (Leech, 1983). La diferencia estriba, por supuesto, en que sólo Beatrice y Benedick conocen las verdaderas intenciones de dicha convención, y que su discurso está estructurado para que sólo el público sea partícipe del mensaje verdadero. Esto es posible gracias a la ironía dramática, es decir, al recurso que se actualiza a través del múltiple proceso comunicativo generado, y por el cual el espectador recibe más información sobre lo que va a ocurrir que los propios personajes (Pfisher, 1988: 40).

#### II.iv. Formas de cohesión del diálogo

Como vimos al describir las características del diálogo dramático frente al diálogo real, la cohesión sintáctica y semántica en el primero es siempre mucho mayor que en el segundo (a menos que, deliberadamente, como en el teatro del absurdo, se utilicen formas

de expresión inconexas). En el presente diálogo dicha cohesión se logra principalmente a través de una serie de recursos que son pertinentes para ahondar en las verdaderas intenciones del mismo.

Veamos, en primer lugar, cómo se produce la introducción de temas en la conversación: es Beatrice quien comienza el diálogo, haciendo de Benedick su interlocutor explícito mediante una apelación directa que, además, conlleva una clara intención de irritarle: Benedick estaba en ese momento cumpliendo con sus funciones de ingenioso oficial, y he aquí que Beatrice le viene a descubrir que a nadie le importan sus ingeniosidades. Queda declarada así, por su parte, la guerra, o más bien esta batalla concreta. Benedick acepta el reto, y se intercambian una serie de juegos verbales destinados a remarcar la antipatía con que se relacionan. En las líneas 114-117, sin embargo, Benedick introduce un nuevo tema, que en el fondo es un desarrollo del primero, esto es, que no le afecta la antipatía de Beatrice porque no le interesan las mujeres. Beatrice se apresura a mostrar su conformidad respecto a semejante aseveración, pues tampoco a ella le interesan los hombres. A partir de ahí, en lugar de hacer progresar la conversación, vuelven al intercambio de desdenes mutuos. Pero el diálogo da un giro inesperado cuando Benedick manifiesta su deseo de no continuar, en las líneas 131-32. Beatrice se siente defraudada, pues había sido ella la encargada de empezarlo, y de alguna manera reclama su derecho a decir la última palabra a través del enunciado con que verdaderamente se cierra la conversación.

La coherencia en la introducción de temas en la conversación nos viene dada por las categorías que la elección de uno u otro tema establece y la relación que los hablantes mantienen respecto a esas categorías. Es algo de lo que quizá no seamos conscientes pero que hacemos constantemente: según lo que nos una o separe del oyente, así será el tema que introduzcamos —la familia, el deporte, el trabajo, etc—, de manera que «whatever the topic of the conversation, the speaker must *membership* his listener, put him into one of two or more mutually exclusive boxes». (Coulthard, 1977: 87). Pensemos ahora en los temas que manejan Beatrice y Benedick y las categorías que se atribuyen dentro de los mismos. Son los solteros impenitentes en un mundo de casados o aspirantes a casados; es decir, se definen por oposición a los sentimientos de la mayoría en cuanto a las relaciones sentimentales, y se sirven de un discurso devaluativo para reafirmar su postura. Irónicamente, lo que están haciendo es adscribirse a un mismo grupo: lo que los distingue de todos los demás es lo que los une, pues sólo en esa sarta de desdenes recíprocos encuentran el aliado perfecto frente al resto. Por otro lado, si ponemos por un momento el diálogo que estamos analizando en relación con el contexto inmediatamente posterior, observaremos que, en sus próximas intervenciones no conjuntas —principalmente en II, i—, Beatrice y Benedick van a seguir manifestando abiertamente su voluntad de no casarse. Tanta insistencia y tanto énfasis sobre un mismo argumento comienza a resultar sospechosa, de la misma manera que, por ejemplo, en *Othello*, la expresión «honest Iago» se subvierte a fuerza de ser repetida.

Otro aspecto destacable y cohesionador del diálogo entre Beatrice y Benedick es el riguroso orden de turnos de habla que respetan y la casi absoluta igualdad respecto al control de la palabra. Esto posee una razón eminentemente teatral (léase teatral, es decir, texto en representación, frente a dramático, o sea, texto en sí): se crea una situación cómica en la que cada hablante aprovecha el final de la intervención del hablante anterior para elaborar una observación ingeniosa. Desde un punto de vista de análisis exclusivamente dialógico, sin embargo, esto responde al hecho de que la conversación, a pesar de su tono entre jocoso y agresivo —o quizá por la convención que dicho tono refleja—, se ajusta rigurosamente al principio que llamamos «sentence completion» (Coulthard, 1977: 59-69), y que hace referencia al hecho de que cada enunciado, de alguna manera, alcanza un pun-

to de conclusión y al mismo tiempo proporciona algún elemento de avance sobre el que el siguiente interlocutor se apoya para tomar la palabra. Los elementos que posibilitan este mecanismo en la conversación que nos ocupa («Lady Disdain / disdain», «Courtesy / courtesy», «I love none / A dear happiness to women», «than a man swear that he loves me / God keep your ladyship still in that mind», «a scratched face / scratching», «parrot-teacher / a bird of my tongue», «a beast of yours / my horse») son cohesivos hasta el punto de que ninguno de los dos hablantes renuncia a perder el hilo de semejante muestra de pericia expresiva. El diálogo se convierte así en un verdadero torneo: tan importante es proporcionar rápidamente la respuesta adecuada como ofrecer una pauta —un desafío— para el siguiente turno.

### *II.v. Actos contra la imagen*

Repasemos las conclusiones que hemos extraído hasta ahora del análisis de este diálogo. La falta de cortesía y de fórmulas convencionales de cortejo que lo caracteriza constituyen: un juego de ingeniosidades verbales para cuya ejecución los componentes se reconocen como aptos adversarios, por un lado, y una verdadera declaración de principios, en forma de actos de habla asertivos, por otro, a través de la cual Beatrice y Benedick expresan una opinión que los une respecto a todos los demás, pero cuya veracidad estamos en disposición de dudar, tanto por el fallo de las condiciones de sinceridad como por la insistencia tópica con la que ambos la defienden sin sentirse necesariamente atacados.

El hecho de que el rasgo más llamativo de este diálogo sea su directa agresividad, lo pone en relación con las teorías pragmáticas sobre la cortesía, en concreto con el problema de los actos contra la imagen («face-threatening acts»). El concepto de «face» hace alusión a la imagen pública que uno tiene de sí mismo respecto a la sociedad, y un acto contra la imagen es un acto de habla que pone en entredicho esa imagen a través de una serie de estrategias conversacionales. Rudanko (1993: 161-171) ha dividido dichas estrategias en cuatro grupos según funcionen de manera directa o indirecta y actúen sobre el concepto positivo o negativo que el interlocutor tiene de sí mismo. Para el presente diálogo, las estrategias aplicables serían las que él encuadra bajo el nombre de «positive nastiness», es decir, las que se utilizan cuando uno está siendo desagradable deliberadamente e intenta minar los aspectos positivos que el otro tiene de sí mismo. Veamos la formulación de alguna de estas estrategias:

1. Notice and remark upon aspects of the hearer that the hearer does not want to have remarked upon, for instance, because they reflect discredit on him.
- 2.-3. Accentuate lack of sympathy with, and lack of approval of, the hearer.

Hasta aquí podríamos verificar el uso de estrategias en el diálogo entre Beatrice y Benedick: el «nobody marks you» nos remitiría a la primera, y las expresiones del tipo «lady Disdain» y «such meet food» a la segunda. Pero veamos lo que ocurre con muchas otras:

4. Use markers denoting lack of identity and emphasizing difference of group.
5. Seek disagreement. This may be achieved, for instance, by raising topics, unrelated to the main topic of conversation...
8. Be deadly serious, humorless.
12. Exclude the hearer from the activity, for instance, by switching to registers, dialects or languages that the hearer does not master...
15. Deny the hearer's gifts (goods, sympathy, understanding, cooperation)...

Respecto al punto 4, ya hemos dicho que no está en juego en este caso concreto subrayar las diferencias de grupo, sino todo lo contrario («I am of your humour for that»); lo mismo ocurre en cuanto al 5. De lo que se trata entre Beatrice y Benedick es de alargar un mismo tema en infinitas variantes ingeniosas, no de introducir otro completamente distinto; la máxima «be deadly serious», evidentemente, tampoco es aplicable: la intención de entretener al público, tanto el del escenario como el real, no debemos dejar de tenerla presente; la exclusión del interlocutor a través de un uso especial del lenguaje es, desde luego, opuesta a este encuentro que, muy al contrario, permite a sus integrantes medir sus fuerzas expresivas por igual; y en cuanto a la máxima de negación de las cualidades del otro, también es inviable: Beatrice y Benedick se insultan hasta el exceso, pero en la acción de insultarse *con ingenio* está implícita la admiración mutua que se prodigan. Así pues, este acto de amenaza verbal a la imagen pública del otro no sólo no es tal, sino que bajo la apariencia de serlo, lo que realmente se consigue, en lugar de separar las partes implicadas, es demostrar su cohesión.

## II.vi. *Implicaturas*

A modo de conclusión, es preciso repasar los mecanismos por los cuales este diálogo resulta fallido en cuanto a sus condiciones de sinceridad: la información pragmática que nos permite reconstruir el verdadero sentido de sus actos de habla nos la proporciona el triple sistema de implicaturas que actúa en los textos dramáticos (convencionales, conversacionales y textuales). Las implicaturas convencionales son aquellas que se derivan de los propios elementos gramaticales de la frase; en este caso concreto, son los índices caracterizadores del discurso los que nos sitúan en un universo ideológico en el que sólo caben dos —«I/you»—, y en el que las fórmulas devaluativas, antes de dirigirse contra el otro, constituyen un índice claro de la burla a la que están siendo sometidos los métodos tradicionales de cortejo —incluidas las formas de cortesía— y enamoramiento. Las implicaturas conversacionales, aquellas que dependen de la ruptura de las máximas de la conversación (Grice, 1985), las podemos observar en el diálogo mediante el constante abuso de al menos tres de ellas: cualidad, cantidad y modo. El libre uso y abuso de las dos últimas posee una razón literaria (en todo género literario es más importante la transmisión de información y el uso artístico, no denotativo, del lenguaje) y otra dramática (los demás personajes esperan que Beatrice y Benedick les deleiten con una de sus «skirmish of wit»). Respecto a la máxima de la cualidad (afirme aquello cuya verdad está en condiciones de aseverar), las implicaturas que la restauran pertenecen al campo de lo textual. En la conversación, podemos decir que Beatrice y Benedick cumplen con lo que se espera de ellos, a la vez que ahondan indirectamente en un problema sin resolver: el de una supuesta relación anterior. No podemos olvidar, además, que este primer diálogo entre ellos cumple una función caracterizadora que los agrupa, precisamente por su peculiar discurso, frente al resto de los personajes (Schauber y Spolsky, 1981: 33-51). Las implicaturas textuales son aquellas que nos remiten al proceso de comunicación dramática de Bobes que nos sitúa, como espectadores, a otro nivel de discernimiento que el de los propios personajes. Por un lado, disponemos de los procesos de ironía dramática pertinentes (Pfister, 1988: 40) para darles la vuelta a los argumentos manejados por Beatrice y Benedick (la redundancia del tema de la soltería, el hecho de que uno siempre esté en boca del otro), y comprender las verdaderas intenciones que se esconden tras el incumplimiento de la máxima de cualidad. Por otro, conocemos las convenciones del género de la comedia romántica, que proporcionan un final feliz a todo tipo de amantes, incluyendo a los que «se odian». La originalidad de Shakespeare reside en saber ajustarse a la convención y no defraudar

así a su público, a la vez que es capaz de introducir nuevas formas de relación amorosa basadas en la igualdad intelectual más que en el sometimiento a unas reglas determinadas de cortejo.

### III

El análisis de esta primera conversación entre Beatrice y Benedick a través de los conceptos pragmáticos a nuestro alcance nos ha permitido identificar los distintos niveles de interpretación de los mensajes emitidos (respecto a ambos, respecto al resto de los personajes y respecto a los lectores/espectadores), el erróneo cumplimiento de las condiciones de sinceridad de los actos de habla y los distintos elementos de cohesión del discurso. Esto, aparte de ser fundamental para la comprensión de sus futuros encuentros, en los que se irán produciendo sucesivas modificaciones, fundamentalmente nos sitúa ante un complicado proceso comunicativo que ha sido calificado como «inverted courtship» (Sarkar, 1984: 49), y «reverse convention» (Davis, 1969:5), y que coloca a Beatrice y a Benedick en un plano de igualdad expresiva desconocido respecto a todas las demás parejas que encontramos en Shakespeare. Beatrice y Benedick son, por tanto, creaciones originales en cuanto que representan un nuevo concepto del amor, que no enmudece a sus amantes, ni les obliga a comunicarse a través de los consabidos tópicos amorosos, ni los encasilla en roles diferenciados por el sexo, sino que implica por igual a ambos participantes mediante el establecimiento de un diálogo rico en ingeniosidades y en recursos interpretativos indirectos, un diálogo que los acerca a medida que se recruce y que constituye un ejemplo privilegiado de análisis pragmático teatral.

#### OBRAS CITADAS

- Bobes, M<sup>a</sup> del Carmen 1987. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- 1992. *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.
- Cook, Carol 1986. 'The Sign and Semblance of Her Honour': Reading Gender Difference in *Much Ado About Nothing*. *PMLA* 101/2: 186-202.
- Coulthard, Malcolm 1977. *An Introduction to Discourse Analysis*. London: Longman.
- Dawson, Anthony 1982. Much Ado About Signifying. *SEL* 22: 211-221.
- Elam, Keir 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.
- Escandell Vidal, M<sup>a</sup> Victoria 1993. *Introducción a la pragmática*. Madrid: Anthropos-UNED.
- Davis, Walter 1969. *Twentieth Century Interpretations of Much Ado About Nothing*. N.J.: Prentice Hall.
- Grice, Paul 1985. *Studies in the Way of Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hawkes, Terence 1986. Shakespeare and New Critical Approaches. En Stanley Wells (ed.). *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 287-302.
- Humphreys, A. R. (ed.) 1981. *Much Ado About Nothing*. «The Arden Edition of the Works of William Shakespeare». London: Methuen.
- Leech, Geoffrey 1983. *Principles of Pragmatics*. London: Longman.
- Levinson, Stephen C. 1983. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Moreno Cabrera, Juan Carlos 1994. *Curso universitario de lingüística general*. Madrid: Síntesis, vol. II.
- Pfister, Manfred 1988. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rudanko, Juhani 1993. *Pragmatic Approaches to Shakespeare*. New York/ London: University Press of America.
- Sarkar, Shyamal Kumar 1984. The Structure of *Much Ado About Nothing*. *Shakespeare Studies* 23: 39-58.
- Schauber, Ellen, & Ellen Spolsky 1981. Reader, Language and Character. *Bucknell Review* 26/1: 33-51.
- Searle, John 1969. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. London/New York: Cambridge University Press.

