



Aplicación de la teorías pragmáticas al análisis de los textos narrativos fílmicos

Nieves Mendizabal y Ángela Toribio Argüeso

Universidad de Valladolid

Resumen: El estudio de categorías pragmáticas como los actos de habla, la ilocución, las implicaturas, las máximas conversacionales y su violación, así como algunos aspectos de la teoría de la relevancia, nos ha conducido de lleno al mundo de los textos narrativos fílmicos. En estas páginas queremos hacer un análisis de algunas categorías pragmáticas a la luz de los focos del cine, dándonos cuenta de que el texto fílmico es fuente inagotable de recursos pragmáticos; en esta ocasión hemos dado la vuelta a lo que otros autores han realizado, sirviéndonos de los diálogos de películas para ejemplificar cómo es el uso del lenguaje en diversos contextos. Con ello pretendemos

acercar la lingüística a la realidad del cine y este género a la pragmática.
Palabras clave: pragmática, texto narrativo fílmico, implicaturas, máximas conversacionales, relevancia.

Abstract: The study of pragmatic categories (speech acts, illocution, implicatures, conversational maxims and their violation) as well several aspects of Relevance Theory, have directly led us to narrative film texts World. In these pages we would like to analyse some pragmatic categories in the light of films spotlights, realizing that the filmic text is an inexhaustible source of pragmatic resources. On these occasions, differing from what other authors have done, various film dialogues have been taken in order to show how language is used in different contexts. By means of it we intend to bring pragmatics and cinema closer.

Keywords: pragmatics, narrative film text, implicatures, conversational maxims, Relevance.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA DE TRABAJO

Los principios que regulan el uso del lenguaje en los diálogos fílmicos y las condiciones que determinan tanto el empleo de un enunciado concreto por parte de un personaje concreto en una situación comunicativa del espacio narrativo fílmico, así como su interpretación por parte del destinatario, será el objeto de estudio de este trabajo. Nuestra manera *intencional* de producir significado, donde el *entender* va más allá del propio significado de las palabras sobrepasa los límites de los datos ofrecidos por la gramática y nos expone ante enunciados que sólo podemos interpretar si acudimos al análisis de las categorías pragmáticas. Todos nos hemos preguntado alguna vez cómo es posible que lo que decimos y lo que queremos decir puedan no coincidir; o cómo es posible que, a pesar de todo, nos sigamos entendiendo; o qué parte de lo que entendemos depende del significado de las palabras que usamos y qué parte depende de otra cosa. Estos interrogantes constituyen el centro de interés de la pragmática y trataremos de darle respuesta a través del análisis del discurso fílmico.

Los estudios lingüísticos han ocupado un lugar privilegiado en el análisis de discursos fílmicos [1]. La pragmática, sin embargo, se ha incorporado más tarde y cuando lo ha hecho [2] ha sido para abordar un simulacro: el de una figurada conversación entre texto fílmico y espectador. Este simulacro es el que nos interesa en estas páginas.

La aplicación más importante de la pragmática lingüística al cine es aquella que la supone instrumento de estudio del código intrafílmico. El diálogo cinematográfico, entendido como discurso ficticio, como proceso productor de actos de habla imaginarios, es susceptible de ser estudiado a través de las categorías pragmáticas. En esta ocasión vamos a ofrecer un enfoque nuevo: trataremos de analizar las categorías pragmáticas a través de diálogos o textos narrativos de películas muy conocidas; con ello conseguiremos que el lector se acerque a la pragmática desde la óptica del cine, invirtiendo los términos que tradicionalmente se han dado [3].

Francis Vanote (1998) [4], se interesa por dos niveles de la conversación que están siempre presentes en un film hablado: el nivel horizontal, es decir, el de la conversación entre personajes, y el nivel vertical, el de la conversación entre film y espectador[5]. Gracias a este segundo nivel el espectador es propietario de una información pragmática que el resto de los personajes no tienen y que le capacita para entender correctamente los actos fílmicos que se suceden. En este último nivel es el que nos apoyamos para dar cabida a la interpretación de categorías y principios pragmáticos de diversa índole.

La metodología que seguimos en este trabajo toma como punto de partida la recogida de un corpus de veintisiete películas, españolas y extranjeras, antiguas y modernas, pero todas ellas muy conocidas por los lectores y espectadores. La selección de este corpus se basa en la variedad temática pues nos interesaban películas que trataran una gran diversidad de temas, así como de registros (culto, coloquial y vulgar). También queríamos que no fueran todas españolas para contrastar las conclusiones que pudiéramos extraer, corroborando o no el hecho de que el cine español pueda abordar temáticas más realistas y dentro de un registro más coloquial que las películas extranjeras, sobre todo norteamericanas.

Después de la selección de Films procedimos a ver una por una, anotando todos aquellos diálogos en los que se pudiera recoger elementos lingüísticos para ser analizados desde la óptica de la pragmática: actos de habla indirectos, directos (representativos, directivos, compromisivos, expresivos, declarativos), principio de cooperación, implicaturas convencionales, conversacionales generalizadas y particularizadas, principio de relevancia, cortesía y diversas fórmulas rutinarias que abundan mucho en los diálogos fílmicos como elementos con clara función expresiva y fática.

La recogida del material nos llevó a una clasificación tipológica de Films (nacionales / extranjeros; de temática realista o fantástica; dentro de un registro culto o coloquial). Esta clasificación resultará interesante si observamos que estos factores repercuten en gran medida en la configuración de los diálogos y en su adecuación a la realidad.

Con esta clasificación procedimos posteriormente al análisis de cada una de las intervenciones de los personajes dentro de las conversaciones fílmicas, pudiendo con ello establecer lo que más nos interesa de este estudio: una aplicación práctica de esta forma de estudiar la pragmática, pudiendo ponerla en práctica en nuestras clases tanto de enseñanza reglada como de ELE. Hemos querido profundizar en los aspectos más destacados de las categorías pragmáticas que se han visto reflejadas en cada uno de los diálogos y las conclusiones que extraemos se pueden ver verificadas en las películas que nos han servido de corpus.

Nos hemos dado cuenta de que el cine posee un lenguaje que, si bien refleja en gran medida el habla culta o vulgar de la realidad de los hablantes, no es del todo natural, pues no deja de ser un texto escrito, inventado por un guionista, que es interpretado por un actor y supervisado por un director. En este aspecto profundizaremos más adelante.

2. ELEMENTOS QUE CONFIGURAN LA SITUACIÓN COMUNICATIVA DE UN FILM

El modelo de análisis pragmático está constituido por dos tipos de componentes:

1. Componente de naturaleza material, física, en cuanto que son entidades objetivas, descriptibles externamente. Incluyen al emisor, destinatario, enunciado y entorno [6].
2. Componentes de naturaleza inmaterial: se trata de los diferentes tipos de relaciones que se establecen entre los componentes materiales. Incluyen la información pragmática, la intención y la relación social [7].

De estos dos componentes nos van a interesar en este estudio los segundos.

Con la información pragmática nos referimos al conjunto de conocimientos, creencias, supuestos, opiniones y sentimientos de un individuo en un momento cualquiera de la interacción verbal. Una de las películas que forman parte de nuestro corpus es “Todo sobre mi madre” (1999) de Pedro Almodóvar. En una secuencia de esta película Manuela está derrumbada por la muerte reciente de su hijo. Emisor y destinatario, como sujetos que son, poseen una serie de experiencias anteriores relativas al mundo, a los demás, a lo que les rodea. Manuela conoce perfectamente la adicción al caballo de Nina, ya que Huma se lo había contado anteriormente. Además, sabe que Huma y Nina son pareja. La información pragmática comprende todo lo que constituye nuestro universo mental, desde lo más objetivo hasta las cuestiones más personales.

Ejemplificamos con el diálogo entre Huma (Marisa Paredes) y Manuela (Cecilia Roth).

Huma: Manuela, creo que deberías darnos una explicación.

Manuela: “Un tranvía llamado deseo” ha marcado mi vida. Hace veinte años hice de Estela con un grupo de aficionados. Allí conocí a mi marido; él hacía de Cobalsky. Hace dos meses vi vuestra versión en Madrid. Fui con mi hijo. Era la noche de su cumpleaños, y, a pesar de que llovía a mares, os esperamos en la calle porque él quería un autógrafo tuyo, Huma. Era una locura esperar bajo la lluvia, pero como era su cumpleaños no me atreví a decirle que no. Vosotras cogisteis un taxi, y él corrió detrás. Y un coche que venía por el canal, lo atropelló y lo mató. Esa es la explicación, esa es la explicación, Huma. (Pedro Almodóvar, Todo sobre mi madre).

Tras esta intervención, Manuela se va, dejando su trabajo de asistente personal de Huma.

Las dos intervenciones son orales y Manuela realiza con éxito su discurso pues responde exactamente a la petición formulada explícitamente por Huma, recordando con detalle aquel momento.

Según Dijk (1989) [8] la información pragmática consta de tres subcomponentes:

1. General: comprende el conocimiento del mundo, de sus características naturales, culturales, etc., por parte de los hablantes.

2. Situacional: abarca el conocimiento derivado de lo que los interlocutores perciben durante la interacción. Por ejemplo, Huma y Nina se están enterando en una secuencia de cuál fue la verdadera razón que llevó a Manuela a aparecer en aquel teatro.

3. Contextual: todo aquello que se deriva de las expresiones lingüísticas intercambiadas en el discurso inmediatamente precedente. Una conversación, por lo tanto, es un acto mediante el cual se intercambia información pragmática dentro de un entorno cognoscitivo compartido.

La información pragmática es, en definitiva, de naturaleza claramente subjetiva porque supone una interiorización del mundo; esto no implica, sin embargo, que la información pragmática de cada individuo sea radicalmente diferente de la de los otros. De hecho, los interlocutores suelen compartir enormes parcelas de información que comprenden los conocimientos científicos, las opiniones estereotipadas, o la visión del mundo que impone la pertenencia a una determinada cultura. El lenguaje, sin duda, es otra de esas parcelas que se suponen comunes.

Los interlocutores comparten una parcela de información pragmática de dimensiones variables, y cada uno construye una hipótesis sobre dicha parcela y sobre la información del otro. De lo adecuado de estas hipótesis dependerá en gran medida el éxito o fracaso de la comprensión. Esta información compartida, dentro de ese juego que supone el acto fílmico entre espectador y film, confiere al espectador un grado de poder a través del discurso que está puesto en boca de los actores. El primer paso de control del discurso es controlar el contexto y el género fílmico controla y hace controlar ese contexto. El director tiene en sus manos el escenario, el tiempo y lugar en el que se desarrolla la escena, los personajes que intervienen, la relación entre ellos y la identidad subjetiva de los personajes que están en escena; el espectador juega con ventaja pues se sitúa desde fuera y sabe cómo quiere definir la identidad subjetiva de los participantes en el juego conversacional.

En el diálogo que hemos recogido de la película anteriormente citada, el emisor informa al destinatario de algo que éste ignora. Esa información nueva es identificada y situada correctamente a partir de los conocimientos de esa parcela común (Manuela y Huma estaban presentes cuando el hijo de aquella le pidió un autógrafo a Huma); este conocimiento es compartido por ambas. Si no tuviéramos ningún tipo de información previa a la que ligar lo nuevo que se nos dice, todo enunciado emitido resultaría incomprensible.

Huma recuerda perfectamente el momento en que Manuela relata y describe, por eso no tiene problemas de interpretación del enunciado.

El conjunto de conocimientos y creencias de los interlocutores desempeña un papel fundamental, ya que hace posible la comunicación. Es un principio regulador de la conducta porque tanto la propia información pragmática como las teorías sobre *el otro* determinan y condicionan el contenido y la forma de enunciarlo.

La intención es otro factor importante a la hora de analizar pragmáticamente una situación fílmica; es la relación entre el emisor y su información pragmática, de un lado, y el destinatario y el entorno, del otro. Se muestra siempre como una relación dinámica, de voluntad de cambio. Es una relación de causa-efecto pues presupone que todo discurso es un tipo de acción y que, además de las marcas y resultados de la acción se deduce la intención. No basta con comprender los significados de las formas utilizadas, es necesario también tratar de descubrir la intención concreta con que fueron elegidas. Moreno Fernández, F. (2002) hace una distinción entre *intención* y *acción intencional*, pudiendo ser la primera privada e interior y no teniendo que llegar a manifestarse externamente; la segunda, en cambio, siempre se manifiesta y debe entenderse como la puesta en práctica efectiva de una intención [9].

La intención se puede contemplar también desde la perspectiva que adopta el destinatario. Es necesario tratar de descubrir la intención concreta con que fueron elegidas las formas utilizadas por el emisor para la correcta interpretación de los enunciados. Podemos afirmar que la intención es el hecho fundamental en lo que respecta al estudio de los discursos narrativos fílmicos. La intención de Manuela es dar una respuesta a lo que Huma está solicitando, una explicación. Su hijo perdió la vida intentando conseguir un autógrafo de Huma y Manuela no se niega a que Huma y Nina conozcan lo que ocurrió. Implícitamente se está desvelando el estado anímico en el que se encuentra. Al día siguiente, con la excusa de pagarla por su trabajo, Huma aparece en casa de Manuela. Esta la invita a pasar y mantienen la siguiente conversación:

Huma: No he podido dormir en toda la noche pensando en tu hijo. Recuerdo perfectamente su rostro bajo la lluvia, con el cuaderno en la mano. Me parece estar viéndolo.

Manuela: No quiero hablar de mi hijo, Huma. No puedo.

Huma: Ya. Además de pedirte perdón, Nina y yo querríamos que volvieras con nosotras. (Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre*)

El efecto logrado por Manuela con su intervención en el diálogo inicial ha sido exitoso. Manuela quería despertar en Huma sentimientos de culpa que se ven reflejados en el diálogo 2. Además, antes de salir de casa de Manuela, Huma le hace entrega de un sobre con dinero y una carta con un autógrafo dirigida a su hijo fallecido.

La relación social o distancia social: Es el tipo de relación que impone la estructura social a la relación entre los interlocutores. Su papel es fundamental en la comunicación ya que el emisor construye un enunciado a la medida del destinatario. Se debe tener en cuenta, por lo tanto, el grado de relación social entre ambos. Huma y Nina son amantes y trabajan juntas en la obra de teatro “Un tranvía llamado deseo”, Huma en el papel de Blanch y Nina como Estela. Un día, cuando acaba la función teatral, Manuela va a los baños del teatro. Al salir, ve un letrero en el que pone “Camerinos” y una flecha hacia la derecha. Se dirige hacia el camerino de Huma y entra. Huma esperaba que fuese Nina, y cuando se da cuenta de que no es, pregunta a Manuela que dónde está Nina. Manuela responde que la ha visto salir corriendo. Huma le informa de que Nina y ella son pareja. Huma quiere ir a buscar a Nina y solicita la ayuda de Manuela, a pesar de que es una desconocida para ella. Le cuenta que Nina es adicta a las drogas y que deben ir a un lugar donde se puede conseguir la droga. Esta es la situación en la que se conocen las dos protagonistas. Más tarde, Huma le ofrecerá trabajo como su asistente personal y ella aceptará.

3. CATEGORÍAS PRAGMÁTICAS: ANÁLISIS A TRAVÉS DE TEXTOS FÍLMICOS

3.1 Tipos de enunciados y actos de habla

Los enunciados constatativos son los que utilizamos para informar, describir estados de cosas, relatar hechos, etc. [10]. Estos enunciados se evalúan en términos de verdad o falsedad. Veamos ejemplos de estos enunciados en textos narrativos fílmicos:

“El éxito no se logra sólo con cualidades especiales. Es sobretodo un trabajo de constancia, de método y de organización”. *American Beauty* (Sam Mendes, 1999)

“En Beverly Hills no tiran la basura, la convierten en televisión”. *Anni Hall* (Woody Allen, 1977)

“Las decisiones que tomes ahora, el camino que elijas, afectan al resto de tu vida” *Dirty Dancing 2* (Guy Ferland, 2004)

Los enunciados realizativos son aquellos que están ligados a la ejecución de ciertos tipos de actos convencionales o ritualizados. Aunque la utilización de las expresiones en cuestión no supone automáticamente la realización del acto, constituyen una parte importante de esa realización. Estos enunciados sólo pueden considerarse afortunados o desafortunados. Su uso ya constituye un acto que va más allá de las palabras. Como ejemplo de enunciado realizativo hemos seleccionado:

“En este momento, os declaro marido y mujer” *American Pie 3 Menuda boda* (Jesse Dylan, 2003)

Según Gonzalo Abril (2005) [11] existen tres clases de enunciados realizativos:

1. Los actos de autoridad: aquellos respaldados jurídicamente y basados en la legitimidad.
2. Los compromisos: aquellos apoyados en reglas sociales cooperativas como la responsabilidad del sujeto y basados en la sinceridad.
3. Las fórmulas: aquellos apoyados en los códigos de etiqueta y basados en la corrección.

G. Abril nos proporciona dos ejemplos que permiten ver cómo el cine juega con el contraste entre los diferentes niveles de los actos de habla. En la película “toma el dinero y corre” (Woody Allen, 1969), el desgraciado personaje del atracador trata de amenazar al cajero de un banco haciéndolo entrega de una nota manuscrita en la que expresa sus intenciones. El empleado lee la nota y advierte al atracador que en ella se contiene un error caligráfico, desbaratando toda posible definición de la situación como un atraco serio.

En la película “Tiempos modernos” (Charles Chaplin, 1936), Charlot agita un trapo rojo con la intención de advertir al camionero que lo acaba de perder; una manifestación obrera se sitúa accidentalmente a su espalda y la policía lleva a cabo una interpretación plausible de la expresión de Charlot a la vista del contexto en que se produce, tomando al personaje por un agitador.

J. R. Searle (1969) hace hincapié en el hecho de que toda la actividad lingüística está controlada por reglas: la unidad mínima de esta actividad es precisamente el acto de habla, es decir, la emisión de una oración hecha en las condiciones apropiadas. Un aspecto del trabajo de Searle es el referido a las relaciones entre la fuerza ilocutiva y la forma lingüística[12]. Searle distingue el contenido proposicional de una oración y la fuerza ilocutiva. Según este autor, el significado de cualquier oración podrá analizarse en dos partes: a) un indicador proposicional, que es el contenido expresado por la proposición, b) un indicador de fuerza ilocutiva, que muestra en qué sentido, con qué fuerza ilocutiva, debe interpretarse la proposición, y en definitiva, cuál es el acto ilocutivo que está realizando el hablante. El énfasis prosódico, el orden de las palabras en la oración, los predicados realizativos y la curva de entonación son los indicadores de fuerza ilocutiva más evidentes.

En el corpus de textos fílmicos hemos extraído una gran variedad de actos de habla. Siguiendo las teorías de Austin (1962) y Searle (1969) recogemos estos actos:

Actos asertivos o representativos: comprometen al hablante con la verdad de lo que dice. Se trata de valoraciones, afirmaciones, conclusiones sobre cómo son las cosas. Los ejemplos recogidos son:

¿Mi conclusión? Pues mi conclusión es: el odio es un lastre. La vida es demasiado corta para estar siempre cabreado. No merece la pena. Dereck dice que siempre viene bien terminar un trabajo con una cita. Dereck dice que siempre hay alguien que lo ha hecho mejor que tú y que si no puedes superarlo, róbaselo y aprovéchate de él. Así que he escogido a alguien que creo, le gustará. No somos enemigos, sino amigos, no debemos ser enemigos. Si bien la pasión puede tensar nuestros lazos de afecto, jamás debe romperlos. Las místicas cuerdas del recuerdo resonarán cuando vuelvan a sentir el tacto del buen ángel que llevamos dentro. *American History X* (Tony Kaye, 1998)

“La traición es una mancha que jamás envejece”. *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006)

“Lo malo de los sentimientos es que tienen ese modo sigiloso de aflorar cuando menos te lo esperas”. *Alfie* (Charles Shyer, 2004)

“La belleza está en los ojos del que mira”. *Amor ciego* (Bobby Farrelly y meter Farrelly, 2001)

“Dicen que las mujeres y los gatos nunca vienen cuando se les llama, pero acuden sin falta en cuanto no se les hace caso”. *Carmen* (Vicente Aranda, 2006)

“Existimos porque alguien piensa en nosotros y no al revés”. *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005)

“Una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma”. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999)

Son la mayoría de los enunciados que emite un personaje, los vemos en todas las tipologías de películas y suponen una especie de sentencia monológica que pocas veces admite réplica.

Actos de habla directivos: el hablante trata de intervenir en la conducta del oyente (solicitar, preguntar, ordenar, etc.). Los ejemplos encontrados en el corpus son los siguientes:

“Vi, entra ahora mismo”. *El bar Coyote* (David McNally, 2000)

—¿Hay algún problema? ¿Por qué cuando te llevo te asustas tanto?”

—No olvides lo que he dicho y baila” *Dirty Dancing* (Guy Ferland)

“A ver, ¡Los de octavo que se pongan en fila!” *Camarón* (Jaime Chavarri, 2005)

—“Tú vete a descansar”.

—[Pero si no estoy cansada]

—¡No me discutas! *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar)

Son también muy abundantes en todas las películas, pero a diferencia de los anteriores los directivos siempre van acompañados de un turno de habla de otro personaje, requieren una respuesta verbal o no verbal

y se dan en contextos informales o donde existe una superioridad por parte de un personaje hacia sus interlocutores más próximos.

Actos de habla compromisivos: comprometen al hablante a realizar algún acto futuro; se trata de promesas, amenazas, juramentos.

A Dios pongo por testigo que no podrán derribarme. Sobreviviré, y cuando todo haya pasado, nunca volveré a pasar hambre, ni yo ni ninguno de los míos. Aunque tenga que mentir, robar, mendigar o matar. ¡A Dios pongo por testigo que jamás volveré a pasar hambre!. *Lo que el viento se llevó* (Víctor Fleming / George Cukor/Sam Word, 1939)

—Prométeme una cosa.

—Díme.

—Si pasara algo...

—Pero, ¿qué va a pasar?

—Prométeme que no le ocultarás nada al niño.

—Es que no tengo que prometerte nada. Le podrás decir todo lo que quieras, tú misma.

—Prométemelo.

—Si te quedas más tranquila...Bueno. Te lo prometo. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar)

Estos dos ejemplos son los más significativos pero hemos registrado más de cincuenta ejemplos en los que un personaje se comprometía a la realización de un acto futuro.

Actos de habla expresivos: El hablante da expresión a determinados estados psicológicos, manifiesta sus sentimientos y actitudes (agradecemos, mostramos complacencia, felicitamos, expresamos condolencia, etc.).

Y especialmente, tengo miedo de salir de este cuarto y no volver a sentir en toda mi vida lo que siento estando contigo.

Así que quiero bailar con quien no solo es una fantástica compañera y una magnífica bailarina, sino una persona que ha demostrado que hay gente dispuesta a defender a otra a toda costa. Alguien que es un ejemplo a imitar por todos: la señorita Hoffman. *Dirty Dancing* (Emile Ardolino, 1987)

Si sus sentimientos siguen siendo los mismos dígame, mi afecto y mis deseos no han cambiado, pero una sola palabra suya me hará silenciar para siempre. Sin embargo, si sus sentimientos han cambiado debe decirle que ha embrujado usted mi cuerpo y mi alma, y que la amo y la amo y que ya nada podrá separarme de usted. *Orgullo y prejuicio* (Joe Wright, 2005)

“Sin ti, las emociones de hoy sólo serían las envolturas muertas de las del ayer”. *Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001)

La culpa ha sido mía, yo soy el único cabrón de esta historia pero ha servido para demostrar que el matrimonio y yo estamos hechos el uno para el otro, y ha servido para demostrar algo más, cuando estaba allí delante del altar por primera vez en mi vida me di cuenta de que estaba perdidamente enamorado de una mujer y esa mujer no era la que estaba a mi lado sino la mujer que está delante de mi ahora bajo la lluvia. *Cuatro bodas y un funeral* (Mike Newell, 1994)

El cine está lleno de actos de habla expresivos, quizá más que en las conversaciones cotidianas. Los guionistas saben que los actos de habla expresivos mueven al espectador, que es de lo que se trata en el cine. El actor busca conmover a los oyentes y qué mejor forma para hacerlo que recurriendo a los actos de habla más subjetivos.

Actos de habla declarativos: en ellos se incluyen todos aquellos casos en que decir significa hacer, en que la mera enunciación de ciertas expresiones constituye el acto mismo, dándole una realidad previamente inexistente. Searle afirma que la expresión de una declaración supone el ajuste automático entre las palabras y el mundo.

“Sacerdote: estamos hoy aquí para despedir a nuestra hermana Rosa...”.(Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre*)

Sacerdote: “Mujer te doy, y no sierva; para amarla y consolarla, respetarla y cuidarla, en salud o enfermedad, hasta que la muerte os separe”. *101 dálmatas* (Clyde Geronimi /Hamilton Luske, 1961)

3.2 Máximas conversacionales e implicaturas: su reflejo en los textos fílmicos

La noción de implicatura [13] explora los límites entre los mecanismos de inferencia propios de la lógica simbólica y los correspondientes mecanismos inferenciales del lenguaje natural. El significado añadido presente en los enunciados de la lengua natural, deriva de factores de tipo conversacional. Grice introduce una distinción fundamental entre *lo que se dice* (contenido proposicional del enunciado) y *lo que se comunica* (toda la información que se transmite con el enunciado, pero que es diferente de su contenido proposicional). Se trata de un contenido implícito.

El género cinematográfico explota de manera inusual el recurso al lenguaje implícito, apela constantemente a los procesos inferenciales de los espectadores, pues en una hora y media que dura una película no se puede contar todo de forma explícita. En el cine, más que en ningún género, las implicaturas que se derivan de la violación de las máximas conversacionales y del principio de cooperación, aparecen sobreexplotadas, acompañadas de muchos recursos semióticos que dan vida y complementan las palabras que el guionista pone en boca de los actores. Ejemplificamos únicamente con unas cuantas implicaturas extraídas de estos textos fílmicos:

—Rosa, no sé qué hacer. ¿Qué esperas tú que haga?

—Nada mamá. (lo que realmente dice)

—¿No esperas nada de mí?

—No es eso. *Lo que quiero decir* es que no me lo pongas más difícil. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar):

El siguiente diálogo entre Alvy Singer (Woody Allen) y Anni Hall (Dianne Keaton) extraído del film *Anni Hall* (Woody Allen, 1977) sirve para ilustrar la definición de implicatura:

Alvy: Ey, oye... ¿quieres que te lleve?

a) Annie: Ah. ¿por qué...? ¿Tienes coche?

Alvy: No, yo voy a tomar un taxi.

Anni: Oh, no. Tengo coche.

b) Alvy: ¿Tienes coche?...Pues... no comprendo por qué... si tienes coche, pues entonces ¿por qué dijiste “tienes coche”...como si quisieras que te llevara?

En este diálogo está claro para Alvy que (a) no se reduce a una simple solicitud de información: Anni quiere decir con su pregunta otra cosa, lo que queda revelado en (b). Se trata de una implicatura convencional pues deriva directamente de los significados de las palabras y no de factores contextuales o situacionales. Es una implicatura no cancelable.

“Es usted la mujer más bella que he visto en mi vida [...]lo cual no dice mucho en su favor”. Con este enunciado el emisor quiere decir que no ha estado con muchas mujeres en su vida. *El conflicto de los Marx* (1930)

Cliente: “Señor, esta señora es mi esposa. ¡Debería usted avergonzarse!

Groucho: "Si esta señora es su esposa, ¡usted es el que debería avergonzarse!" *Una noche en Casablanca* (Archie-Mayo, 1946)

Con las máximas conversacionales de Grice tratamos de ver los aspectos que regulan la cooperación de los individuos que participan en el acto comunicativo y están claramente orientados hacia lo interpersonal o interindividual. Estas máximas regulan la lógica de la conversación y no son específicas del comportamiento cooperativo lingüístico, sino que tienen unas raíces comunes con las reglas que delimitan el comportamiento cooperativo en general.

1. *Máxima de cantidad*: "Dé la cantidad correcta de información"

- a) contribuya con tanta información como sea necesaria.
- b) no haga que su contribución sea más informativa de lo que se requiera.

2. *Máxima de cualidad*: "Intente que su contribución sea verdadera"

- a) no diga algo que crea falso.
- b) no diga algo de lo que no tenga pruebas suficientes.

3. *Máxima de relevancia o relación*: "Cuando hable diga cosas relevantes".

-Procure que lo que diga tenga que ver con aquello de lo que se está hablando.

4. *Máxima de modalidad*: "Sea claro".

- a) evite la oscuridad de expresión.
- b) evite la ambigüedad.
- c) sea breve.
- d) sea ordenado.

Como observamos a diario estas máximas no se cumplen siempre. De hecho se suelen romper de forma intencionada para transmitir información no explícita (ironía, burla, respeto...) y para generar la producción de sobreentendidos y presuposiciones. Veamos ejemplos de violación de las máximas conversacionales en discursos fílmicos.

Violación de la máxima de cantidad:

a) Baroni: Quería decirte que es la última noche de la temporada y que estoy más enamorado de ti que nunca. ¿Qué me respondes?

b) Rosa: Vamos Ricardo, nos queda todo el verano para hablar de eso. Esta noche tenemos que cantar. *A night at the opera* (Sam Word, 1935)

Si Rosa fuese lo suficientemente explicativa como para respetar la máxima de cantidad, violaría la máxima de cualidad, al tener que mentir, inferimos la implicatura de que Rosa no está enamorada de Baroni.

Violación de la máxima de cualidad:

Toddy: I can cloddy well fix my own lunch.

Victoria: Not with a fever

(He takes the thermometer out of his mouth, reads it)

Toddy: What makes you so sure I've got a fever?

Victoria: You're burning up

Toddy: I'm naturally warm-blooded *Víctor Victoria* (Blake Edwards, 1982):

Pollo: ¿Y tú, que te cuentas? Debes de estar casado, tener niños... ¡todo el lote completo!

Reuben: No, no lo estoy. Estoy soltero. Aún no he dado ese paso. *Y entonces llegó ella* (John Hamburg, 2004)

En esta conversación Reuben no cumple con la máxima de calidad pues sí se ha casado una vez, aunque poco le duró el matrimonio pues su mujer le engañó en la luna de miel. El emisor oculta esa información al destinatario.

Violación de la máxima de relación:

Bertha: Los directores de la fundación me han pedido que le recuerde una vez más, Señor Thompson...

Thompson: ¿Sí?

Bertha: ...las condiciones por las que está usted autorizado a examinar algunas partes de las Memorias del señor Thatcher.

Thompson: Las conozco. [...] Deseo simplemente...

Bertha: En ningún caso está usted autorizado para utilizar citas directas del manuscrito.

Thompson: De acuerdo. Solo busco una...

Bertha: ¿Quiere seguirme? *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941):

En este diálogo Bertha no hace ningún esfuerzo por escuchar a Thompson y de lo único que se ocupa es de seguir las instrucciones que le han dado los directores de la fundación.

Violación de la máxima de modo o manera:

Oscuridad de expresión:

Tony: Podemos charlar y tomar una copa.... En fin, oh, no es nada en particular.

Sólo estar a gusto en un sitio sedante.

Alvy: Acuérdate de que teníamos una cosa.

Anni: ¿Qué cosa?

Alvy: ¿No te acuerdas? Esa cosa que quedamos en...

Anni: ¿Qué cosa?

Alvy: Sí, teníamos que...

Anni: Oh, claro, esa cosa... sí es verdad, claro...(Woody Allen, Anni Hall)

Se trata de un encubrimiento voluntario del significado de la enunciación ante un tercero.

Brevidad:

Hymie: Tengo dos chicas aquí, Martín... Tú me entiendes...

Martin Luther: Honestamente. Yo ni miro tus chicas... ni siquiera pienso en ellas... las mantengo fuera de mi pensamiento...sus brazos, sus cuellos...sus piernecitas.... Las borro todas de mi mente. *The meaning of life* (Terry Jones, 1983)

Además de violar la máxima de manera vemos un ejemplo de violación de la máxima de calidad; la prolijidad innecesaria nos lleva a inferir una implicatura, es decir, que es falso el argumento que emplea.

Comprobamos, después de analizar veintisiete películas seleccionadas tanto españolas como extranjeras, que el género cinematográfico está construido a base de diálogos, como imitación de la realidad conversacional cotidiana, pero que, a diferencia de esta y como consecuencia de la propia especificidad del género, las cuatro máximas conversacionales que rigen el principio de cooperación se violan con mayor intensidad con el objeto de originar implicaturas conversacionales la mayoría de las veces generalizadas y en ocasiones particularizadas. La máxima de calidad, que por su propia naturaleza es susceptible de ser respetada en mayor medida, queda relegada a un segundo plano a costa del recurso a la ironía, forma lingüística que configura el engranaje de todo discurso fílmico, como estrategia a la que recurre el texto narrativo fílmico para actuar sobre el espectador, despertando su sensibilidad, apelando a su sentido del humor en muchos casos y tratando de captar la atención del espectador.

4. CONCLUSIONES

Con este trabajo hemos querido acercar a los estudiosos de la lengua una nueva forma de explicar las categorías pragmáticas, utilizando como herramienta explicativa y ejemplar el uso de textos fílmicos, películas de diferentes épocas que ilustran los tipos de enunciados, los tipos de actos de habla (locutivos, ilocutivos y perlocutivos). Asimismo, hemos ejemplificado con secuencias cinematográficas las máximas que rigen la conversación (calidad, cantidad, relevancia y manera); hemos visto fragmentos fílmicos en los que se violan estas máximas dando lugar a implicaturas. Con todo ello hemos querido poner de manifiesto la importancia de interrelacionar ambas facetas: el arte cinematográfico y la pragmática del español actual, dando cabida a aspectos involucrados en los dos campos de estudio.

El objetivo último que pretendemos con este estudio es poder aplicarlo a la práctica del aula, aportar luz sobre cómo las teorías pragmáticas nos ayudan a explicar con gran precisión y valor científico la realidad de un género tan difundido en la sociedad de nuestros días como es el cinematográfico. El cine como recurso didáctico en las clases de español como lengua extranjera ha sido en otras ocasiones explotado, pero en esta ocasión nuestra finalidad ha sido llevarlo al terreno de hacer comprender a los estudiantes la realidad de la lengua en uso, el valor de lo implícito, el valor de lo relevante como forma de dar vigencia al principio pragmático de economía.

En el lenguaje del cine quedan sobreexplotadas las máximas conversacionales para que el peso de la interpretación recaiga en la capacidad inferencial del espectador más que en la propia capacidad locutiva del guión fílmico, que por su propia naturaleza se tiene que ajustar a un tiempo y espacio muy limitado, dejando para el espectador multitud de implicaturas, que se infieren a partir de la violación de la máxima de relevancia, en mayor medida. Sin embargo en el cine tenemos la contrapartida a lo anterior, el género cinematográfico otorga al discurso un control macrosemántico, pues puede tratar los temas que quiera y como quiera, obviar algunos y sobrevalorar otros. Además posee un control sobre las macroestructuras pragmáticas, sobre los actos de habla globales, que en la vida cotidiana no son libres en cada situación. No olvidemos que también controla el léxico, lo selecciona cuidadosamente y fija las palabras que considera adecuadas; otorga un control retórico (metáforas, eufemismos) y un control sobre las estructuras semánticas de las oraciones, pues en el discurso fílmico se pueden desenfatar responsabilidades a través de recursos lingüísticos (uso de impersonales, nominalizaciones, pasivas, etc.).

En el cine es donde realmente podemos ver lo que se transmite pero no se dice, porque es como si participáramos en una conversación y asumiéramos una conducta cooperativa; en virtud de esa cooperación deducimos una serie de informaciones que no siempre se dicen explícitamente. Presuponemos muchos significados al hablar, deducimos otros a partir de la situación en que nos encontramos, así que nos vemos obligados a buscar una interpretación alternativa: son las implicaturas anómalas, que casi siempre recurren a la indirección.

En el texto cinematográfico, en definitiva, las presuposiciones se rentabilizan mucho como estrategia de simplificación en los propios diálogos. La utilización de los significados que escuchamos en las conversaciones son muchas veces indirectos, con lo que surgen otros tipos de sentidos, en este momento es en donde situamos el recurso a la ironía que aparece en tantos diálogos.

Notas:

- [1] Ferdinand de Saussure, (1967) *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Losada. Jean Piaget. *Le Structuralisme*, col. "Que sais-je?", P.U.F., 1980. André Martinet., *Linguistique synchronique*. A. Colin, 1975. Emile Benveniste., *Problemes de linguistique générale*, Galimard, vol. I, 1966, vol. II, 1974. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, 2, Éd. De Minuit, 1963.
- [2] Gianfranco Bettetini, *La conversación audiovisual*. Madrid, Cátedra, 1986. Francesco Caseetti., *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra, 1994. C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, I. Paris, Klincksieck.
- [3] Los estudios sobre pragmática y cine siempre se han centrado en analizar pragmáticamente obras cinematográficas no en utilizar el cine como recurso ejemplificador de las categorías pragmáticas.
- [4] Francis Vanoye, *Récit, écrit, récit filmique*, Paris. Nathan. De este mismo autor ver: *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Paidós.
- [5] Una película que muestra muy claramente este segundo nivel de conversación es "Mi vida sin mí" (Isabel Coixet, 2002). Al espectador se le hace partícipe desde el primer momento del drama personal de la protagonista: una chica joven, casada y con dos hijas, a la que no le queda mucho tiempo de vida debido a la enfermedad que sufre. En cambio ese hecho es completamente desconocido para el resto de los personajes que intervienen en la película. En este caso, el espectador posee una información pragmática que el resto de personajes no tiene y que le permite interpretar de una determinada manera muchas de las acciones que ocurren.
- [6] Estos componentes provienen del modelo lineal de comunicación de Claude Shannon, salvo el de entorno.
- [7] El examen de este segundo tipo de componentes es el que nos interesa para nuestro propósito de estudiar los discursos narrativos fílmicos.
- [8] Teun Van Dijk, *Discourse and communication: new approaches to the analysis of mass media discourse and communication*, Berlin. New York: W. de Gruyter, 1985.
- [9] Siempre se ha dicho que el silencio, en cuanto acción voluntaria y consciente, puede ser un medio indirecto de conseguir un objetivo determinado. El silencio tiene auténtico valor comunicativo cuando se presenta como alternativa real al uso de la palabra.
- [10] John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1982. John R. Searle, *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1980.
- [11] Gonzalo Abril, *Teoría general de la información. Datos, relatos y ritos*. Madrid, Cátedra, 2005, 2ªed.
- [12] Para Searle ambos conceptos están unidos hasta el punto de que la fuerza ilocutiva pasa a ser una parte constitutiva de las estructuras oracionales mismas.
- [13] Paul Grice, "Lógica y conversación", en Valdés Villanueva, (compl.), *La búsqueda del significado. Lecturas de Filosofía del lenguaje*, Madrid, Tecnos/Universidad de Murcia, 1991.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRIL CURTO, Gonzalo (2007). *La información como formación cultural*, CIC cuadernos de información y comunicación, nº12, págs. 59-74.

Alvarado Ortega, M. Belén (2010). *Las fórmulas rutinarias del español: teoría y aplicaciones*. Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation. Peter Lang. Internationaler Verlag der Wissenschaften. Band 59.

AUSTIN, John (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*, Madrid, Paidós.

- BENVENISTE, Emile (1974). *Problemes de linguistique générale*, Galimard, vol. II.
- BETTETINI, Gianfranco (1986). *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra.
- BRAVO, Diana y BRIZ, Antonio (eds.) (2004). *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*. Barcelona. Ariel.
- CALVO, Julio (1994). *Introducción a la pragmática del español*. Madrid, Cátedra.
- CASETTI, Francesco (1994). *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra.
- DUCROT, Oswald (1984). *Le dire et le dit*. Paris. Minuit.
- ESCANDELL VIDAL, Victoria (1996). *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel.
- JAKOBSON, Roman (1963). *Essais de linguistique générale*, 2 vol. Éd. De Minuit.
- LEECH, George (1983). *Principles of pragmatics*. Londres. Longman.
- MARTINET, André (1975). *Linguistique synchronique*, A. Colin.
- MORENO FERNÁNDEZ, Francisco (2002). *Producción, expresión e interacción oral*, Madrid, Arco/Libros, págs. 49-56.
- NEIRA PIÑEIRO, Mª del Rosario (2003). *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid, Arco /Libros.
- PIAGET, Jean (1980). *Le Structuralisme*, col. "Que sais-je?", P.U.F.
- REYES, Graciela (2007). *El abc de la pragmática*, Madrid, Arco/Libros, 2007
- SAUSSURE, Ferdinand de (1967). *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada.
- SEARLE, John ((1969). *Actos de habla*, Madrid, Cátedra
- VAN DIJK, Teun: (1980). *Texto y contexto*. Madrid: Catedra.
- VAN DIJK, Teun (1983). *La ciencia del texto*, Barcelona, Paidós.
- VAN DIJK, Teun (1985). *Discourse and communication: new approaches to the análisis of mass media discourse and communication*, Berlin, New Cork: W. de Gruyter.
- VAN DIJK, Teun: (2008). *Discurso y Poder*. Barcelona. Gedisa.

Listado de **films** que forman parte del corpus de este trabajo:

- Agustín Díaz Yanes, *Alatriste*, 2006.
- Archie-Mayo, *Una noche en Casablanca*, 1946.
- Blake Edwards, *Víctor Victoria*, 1982.
- Bobby Farrelly y Meter Farrelly, *Amor ciego*, 2001
- Charles Shyer, *Alfil*, 2004
- Clyde Geronimi, Hamilton Luske, *101 dálmatas*, 1961.

David McNally, *El bar Coyote*, 2000..

Emilie Ardolino, *Dirty Dancing*, 1987.

Fernando León, *Princesas*, 2005.

Ferry Jones, *The meaning of life*, 1983.

Gy Ferland, *Dirty Dancing 2*, 2004

Isabel Coixet, *A los que aman*, 1998

Isabel Coixet, *Mi vida sin mí*. 2002.

Jaime Chávarri, *Camarón*, 2005.

Jean-Pierre Jeunet, *Amélie*, 2001.

Jesse Dylan, *American Pie 3 menuda boda*, 2003.

Joe Wright, *Orgullo y prejuicio*, 2005.

John Hamburd, *Y entonces llegó ella*, 2004.

Juanma Bajo Ulloa, *Airbag*, 1997.

Mike Newell, *Cuatro bodas y un funeral*, 1994.

Orson Welles, *Citizen Kane*, 1941.

Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre*, 1999.

Sam Mendes, *American Beauty*, 1999.

Sam Word, *A night at the opera*, 1935.

Vicente Aranda, *Carmen*, 2006.

Víctor Fleming, George Cukor, Sam Word, *Lo que el viento se llevó*, 1939.

Woody Allen, *Anni Hall*, 1977.

© Nieves Mendizabal y Ángela Toribio Argüeso 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

