

UNA APROXIMACIÓN PRAGMÁTICA AL ESTUDIO DEL TEXTO LITERARIO: PROPUESTA DE ANÁLISIS DE *BETRAYAL* DESDE LAS TEORÍAS DE LA CORTESÍA Y DE LA RELEVANCIA.

Cristina Fernández Monterde
Universidad de Sevilla

*The aim of this paper is to show, as many authors have done before, that literary discourse is not a special kind of language, but is instead a special use of language. Thus literary discourse can be studied as a conversational corpus, from a pragmatic perspective. For the purpose of this study Pinter's *Betrayal* (1978) has been analysed on the grounds that drama is the most interactive literary genre. The theories traditionally used in order to account for the way communication develops in everyday conversation, Brown & Levinson's *Politeness Theory* (1978, 1987) and Sperber & Wilson's *Relevance Theory* (1986, 1995), are applied to this analysis. These two approaches, social and cognitive respectively, can also be applied to literature and can shed light on both the kind of social relationship existing among the characters and the authors' communicative intentions behind each work of art. Moreover, if literary works can be dealt with as linguistic corpora, they would be useful for linguists who want to study language in context and do not have access to real conversational data.*

1. Introducción

Este estudio consiste en un análisis del texto literario como corpus lingüístico desde una perspectiva pragmática. El texto seleccionado es *Betrayal* de Pinter (1978) y las teorías pragmáticas que se aplican son las de la relevancia de Sperber y Wilson (1986, 1995), y la de la cortesía, en concreto el modelo de Brown & Levinson (1978,1987). Nos basamos en los postulados de toda una corriente de estudiosos (Pratt, 1977, Fowler, 1981 y Garcés, 1991, entre otros) que señalan que el discurso literario no es un tipo especial de lenguaje, sino un uso especial de éste determinado por el contexto en que se produce. De acuerdo con Genette (1980), toda obra literaria crea significado en dos niveles contextuales distintos de forma simultánea: en el nivel intradiegético, los actores se comunican entre sí dentro del mundo ficticio de la obra y, a través de ella, el autor se comunica

con la audiencia. Esta comunicación mediatizada por el texto se produce en el nivel extradiagético.

La teoría de la relevancia es aplicable en ambos contextos y muy útil para comprender cómo funciona la comunicación en ellos, ya que aborda el estudio de la misma desde una perspectiva cognitiva. Sperber y Wilson (1986,1995) postulan que el objetivo de toda comunicación es modificar los esquemas mentales del receptor, que Tannen (1993, citada en Escandell-Vidal, 1996) define como estructuras de expectativas con que se interpretan situaciones nuevas en virtud de su anterior exposición a otras similares. Además de esquemas, la memoria archiva supuestos contextuales o conocimientos sobre objetos y conceptos a los que se acude cuando hay que interpretar enunciados en que éstos se mencionan. Dichos supuestos interactúan con la información nueva para generar otros que resultan en el enriquecimiento de los esquemas mentales. Este enriquecimiento es el beneficio que el hablante (de ahora en adelante H) otorga al oyente (de ahora en adelante O) a cambio del esfuerzo de procesamiento que le impone para la interpretación adecuada de su mensaje. De lo contrario, el O no se sometería a este esfuerzo porque no le valdría la pena.

Los autores señalan que todo acto de habla ostensivo, esto es intencional, viene con garantía de relevancia óptima porque, de lo contrario, ningún O se prestaría a escuchar a su interlocutor. Esta presuposición de relevancia óptima es la que estimula al O a invertir un esfuerzo cognitivo extra cuando la interpretación de un enunciado lo requiere porque sabe que a cambio va a conseguir unos efectos contextuales determinados a los que no llegaría si no lo invirtiera. Este principio consiste en no someter al O a esfuerzos mentales gratuitos.

Esto es precisamente lo que ocurre en el texto literario, en el que el autor juega con la presentación de información para hacer trabajar a la audiencia y que se entretenga. A veces se vale de la proporción de información que da a los personajes y a la audiencia para crear significado en dos niveles distintos: en muchas ocasiones un mismo enunciado es interpretado de forma distinta por el personaje que por la audiencia debido a

la diferencia de conocimientos previos con que cuenta cada uno. En ocasiones también juega con los esquemas mentales de ésta y con sus expectativas en las situaciones que les hace contemplar en la obra y las contradice. Esta contradicción genera un conflicto entre su percepción de la realidad y la que le muestra el autor que les hace reflexionar sobre su actitud en la vida para persuadirles a cambiarla, o simplemente les hace reír ante la situación ridícula que contemplan y así pasar un buen rato.

En la reflexión o entretenimiento encuentra la audiencia la compensación del autor al esfuerzo de procesamiento invertido en la interpretación de la obra. A pesar de que este esfuerzo de procesamiento es mayor que el que ha de invertir en una conversación normal, también el espectador tiene muchas más garantías de relevancia, ya que el texto ha superado un proceso de selección que elimina aquellos textos que no sean relevantes para evitar su publicación. La literatura es una institución social, depende de los gustos y preferencias de la sociedad del momento y sólo los textos que satisfacen estas preferencias consiguen superar los filtros que permiten su publicación. De ahí que todo libro, por el mero hecho de estar publicado, lleva el sello de relevancia óptima. Se puede afirmar que todo mensaje viene con garantía de relevancia óptima y que, en la literatura, esta garantía está hiperprotegida. No obstante, la teoría de la relevancia no es suficiente para el análisis del discurso literario porque no incluye una aproximación social al mismo. En la obra, al igual que fuera de ella, los interlocutores establecen y modifican las relaciones sociales que les vinculan a través de su uso del lenguaje. En el discurso de los personajes, el autor codifica información acerca del vínculo que cada uno establece con los que le rodean, e invita a la audiencia a que interprete este discurso con los mismos parámetros con que interpreta a sus interlocutores en la vida cotidiana para obtener datos sobre su vida social y emocional. La teoría de la cortesía como codificación lingüística de la interacción social es complemento necesario a la de relevancia en este tipo de análisis. La aproximación a la cortesía en que se basa mi análisis es la de Brown & Levinson¹ (1978,1987).

¹ B& L de ahora en adelante.

El concepto de cortesía de B& L se centra en el concepto de *face*, que definen como la imagen pública que todo ser humano reclama para sí mismo. Esta imagen tiene dos partes, la positiva y la negativa. La primera tiene que ver con la solidaridad y el establecimiento de una relación de confianza entre los interlocutores; la segunda se relaciona con la deferencia y la distancia social entre éstos.

La protección de la imagen de uno mismo pasa por la del interlocutor, por tanto, todo participante en una conversación tiene que evitar poner en peligro cualquier parte de la imagen de su interlocutor, a riesgo de mermar la suya propia. No obstante, a veces es inevitable en la comunicación llevar a cabo actos de habla (AH de ahora en adelante) que atenten contra ella. A este tipo de AH se refieren como *face threatening acts* y yo me referiré a ellos como actos contra la imagen (ACIs de ahora en adelante) siguiendo a Garcés (1993). En estos casos el H decide utilizar estrategias en la codificación de los mismos para atenuar la merma a la imagen². Distinguen dos tipos de estrategias de cortesía, las de cortesía positiva, que consisten en hacer referencia a la valoración positiva del O, al aprecio y admiración que se siente por él, así como al interés por todo lo que le afecte, y las de cortesía negativa, que ponen de manifiesto el respeto del H del deseo de libertad de actuación de su O.

El grado de amenaza de un ACI y, por tanto, el grado de cortesía que el H elige en la codificación de sus AH, es la suma del valor de tres variables en dicho contexto, a saber, las de poder (P), distancia social (D) y grado de imposición absoluta (I). El valor de las variables no es fijo y los interlocutores pueden alterarlo a lo largo de su conversación a través de la codificación de sus enunciados. Una modificación en el discurso entre los personajes informa a la audiencia que el valor de las variables, y por tanto, su relación, ha cambiado.

² Sólo voy a mencionar las de cortesía, por falta de espacio.

En el nivel intradiegético los personajes producen e interpretan enunciados rigiéndose por los mismos parámetros que los interlocutores en contextos conversacionales cotidianos. El uso de estrategias de cortesía en este nivel es identificable basándose en el modelo de B & L (1978, 1987). En el nivel extradiegético, sin embargo, la comunicación es más compleja por estar mediatizada por el texto y hace uso de dos tipos adicionales de cortesía. Sell (1991) los etiqueta como cortesía de selección y de presentación. La cortesía de selección consiste en evitar exponer aquellos temas que puedan ofender a la audiencia (suicidio, traición, adulterio, soledad, ...), y la de presentación en darle toda la información necesaria para que sepa qué está ocurriendo en cada momento en la obra. Pinter, sin embargo, viola estas dos normas, porque presenta el adulterio de forma reiterativa en *Betrayal* y además, no proporciona la información de forma lineal sino desordenada, y obliga a la audiencia a reajustar constantemente sus interpretaciones.

2. Metodología

Para llevar a cabo el análisis he aplicado estas dos aproximaciones al uso del lenguaje. He elegido una obra de teatro, *Betrayal*, de Pinter, escrita en 1978, porque el lenguaje teatral es el más interactivo dentro del género literario ya que es puramente conversacional, a excepción de las acotaciones, y la audiencia se encuentra frente a los actores durante el proceso de interpretación. He seleccionado los intercambios conversacionales más significativos para ilustrar la creación del significado tanto en el texto como a través del mismo. Estos intercambios coinciden a veces con pares adyacentes y, en otras ocasiones, se extienden a macro-actos de habla. En cada uno de los ejemplos he hecho referencia tanto a los procesos de interpretación que generan los personajes como a los que lleva a cabo simultáneamente la audiencia. Asimismo he analizado la diferencia de los efectos contextuales que se generan en ambos niveles debido al desequilibrio en el grado de información con que se acomete en cada uno de ellos dicho proceso.

3. Análisis

En esta obra, Pinter trata de involucrar a la audiencia en la lectura de la obra y mantener su atención constante jugando con la evolución normal del tiempo en la presentación de los hechos: ésta sabe desde el primer momento que la obra trata de traición, de adulterio y de falta de afecto. Lo que no imagina es que tendrá que invertir mucho esfuerzo mental para ordenar temporalmente la información que le va a proporcionar el autor.

La primera escena se desarrolla en un bar, en la primavera de 1977, cuando Jerry y Emma, cuya identidad y tipo de vínculo que les une nos es desconocido, se encuentran después de bastante tiempo. Por su conversación, el lector implica que han sido amantes durante un período largo de tiempo. A pesar de su desconcierto, la audiencia sabe que toda publicación lleva el sello de relevancia óptima, que le garantiza que irá obteniendo todos los datos que le faltan para situar a los personajes en el mundo ficticio de la obra. Por otro lado, este desorden cronológico le permitirá en ocasiones disfrutar de una posición de superioridad con respecto a los personajes porque comparte con el autor el conocimiento sobre lo que les va a ocurrir en el futuro.

Mientras que las escenas I y II respetan la cronología normal, ambas se desarrollan a lo largo de 1977, el avance hacia la III resulta desconcertante para la audiencia, que se encuentra con un retroceso en el tiempo de dos años: Jerry y Emma aparecen en un piso en invierno de 1975. En la escena IV el autor muestra a su audiencia los últimos momentos de este romance (en 1974), las tres siguientes su desarrollo en 1973, esta vez en orden cronológico y, por último, en la escena VIII el autor presenta el principio de la misma.

La intervención con que Jerry abre la escena y la obra indican que empieza *in medias res*: “Well ...”³ porque se trata de un marcador discursivo

³ De acuerdo con Schiffrin (1985), *Well* es un marcador discursivo que marca enunciados que no satisfacen las expectativas de la pregunta. En este caso, lo que no satisface Jerry son las expectativas y las esperanzas que Emma tiene en este reencuentro.

con que el H anticipa su respuesta al O como incompleta o contraria a sus expectativas. En este caso Jerry parece estar avisando sobre su disconformidad con este encuentro y el marcador actúa como mitigador de dicho desacuerdo. Se trata de la aplicación de una estrategia de cortesía positiva que B & L (1978, 1987) definen como “evite el desacuerdo”. El supuesto que crea el lector sobre la actitud de Jerry se va verificando a lo largo de la escena a través de sus enunciados:

- a) *Emma: You look well.*
*Jerry: **Well**, I'm **not** that well, really.*
- b) *Emma: I thought of you the other day.*
Jerry: Good God, Why?

En ambos casos las respuestas de Jerry constituyen ACIs. El primero es una muestra de desacuerdo y el segundo, de reticencia de Jerry a mostrar complicidad con ella. Emma implica en su discurso nostalgia y deseo de reiniciar su relación con él, pero siempre se encuentra con su rechazo. No obstante Jerry no quiere crear un conflicto con ella y por eso mitiga el ACI en a) con el uso del marcador *well*.

Una de las muestras más claras de su actitud indiferente es su intento de cambiar de tema cada vez que Emma habla de sentimientos o recuerda con nostalgia el pasado en que eran felices:

- c) *Emma: Well, it's nice to think back some times. Isn't it?*
Jerry: Absolutely.(pause) How is everything?
- d) *Emma: Long time*
Jerry: Yes, it is. (pause) How's it going? The Gallery⁴?
- e) *Emma: Ever think of me?*
Jerry: I don't need to think of you.
Emma: Oh?
*Jerry: I don't need to think of you (pause) **Anyway**, how are you?*

⁴ Es la galería de arte en que trabaja Emma.

f) *Emma: You think of me sometimes?*

*Jerry: I think of you sometimes. (pause) I saw Charlotte⁵
the other day.*

La respuesta de Jerry en c) es aparentemente una muestra de acuerdo con Emma. No obstante, la audiencia, de acuerdo con sus esquemas mentales, espera una intervención más larga en que él también hable de ese pasado entrañable al que Emma alude constantemente. Pero Jerry contradice sus expectativas y esta contradicción le incita a cambiar la interpretación de su mensaje y a entenderlo como una muestra de desacuerdo con respecto a la idea de Emma de charlar sobre su pasado en común. Jerry no es sincero cuando contesta *absolutely* a la pregunta de Emma y lo pone de manifiesto en su cambio de tema inmediato. Se trata de un pseudo-acuerdo que mitiga la merma a la imagen positiva que implica el ACI que supone su muestra de indiferencia por Emma.

La intención de Emma es recuperar la complicidad que les unía durante el tiempo que duró su romance compartiendo experiencias comunes, para contrarrestar la frialdad del encuentro y disminuir el valor de la variable D. Con este objetivo se sirve de estrategias de cortesía positiva, en concreto, exagera su interés por Jerry y, sobre todo, presupone constantemente conocimientos comunes que les acerquen. El objetivo de Jerry, por el contrario, es mantener la distancia que ya se ha creado entre ellos y por eso prefiere hablar de temas intrascendentes que no les relacionen. La audiencia infiere que éste es el motivo que lleva a Jerry a cambiar de tema de forma súbita en todas estas ocasiones.

No hay que olvidar que la existencia de este romance es algo que la audiencia ha de implicar del diálogo de los personajes para interpretarlos de forma adecuada, pues sólo al final de la escena el autor se decide a proporcionarles esta información para que ratifiquen su implicatura:

⁵ Es la hija de Emma y Robert, su marido.

g) *Jerry: ...but she and I **had** an affair for seven years and none of you bastards had the faintests idea it was happening.*

Poco después, el lector sabe por Emma que su marido, Robert, la ha traicionado durante años con varias mujeres, porque se lo cuenta horrorizada a Jerry. Emma quiere dar a la audiencia la impresión de moralidad escandalizándose públicamente ante la inmoralidad de su marido. No obstante, el autor en este momento sitúa a la audiencia en un plano de superioridad con respecto a los personajes y les da más información sobre Emma de la que ella ofrece: a través de Jerry conoce el nuevo romance de ella con Casey, un amigo íntimo tanto de él como de Robert, y se da cuenta de que ella es tan inmoral como su marido. El autor coloca a la audiencia en el mismo plano de superioridad con respecto a los personajes en que él, como creador, se encuentra y les permite observarlos desde todas las perspectivas y analizarlos en profundidad. Esta es la solidaridad que se crea en el nivel extradiegético como estrategia de cortesía positiva por parte del autor para mantener a su audiencia.

En la escena II la evolución cronológica es aún no marcada: la escena tiene lugar un poco más tarde en el mismo año. Esta vez el lector contempla a Robert para que no sólo tenga el punto de vista de Emma como referencia para juzgarle. El autor ofrece una conversación entre Jerry y Robert que ya en la primera escena se presentan como amigos íntimos. En ella Robert pone de manifiesto su total indiferencia a la infidelidad de su mujer:

h) *Jerry: What are we going to do?*
*Robert: You and I are not going to do anything. My marriage is finished. I've **just** got to make proper arrangements, **that's all**. about the children.*

Asimismo, en otra de sus intervenciones ratifica la falta de moralidad que el lector ha inferido de su comportamiento:

i) *Robert: ... It's true. I've hit Emma once or twice. But that wasn't to defend a principle. I wasn't inspired to do it from any kind of moral standpoint. I just felt like giving her a good bashing.*

Lejos de esforzarse en mantener la relación de cariño que se supone que empieza habiendo en todo matrimonio, Robert deja guiar su vida por sus apetencias, como él mismo señala. A través de este enunciado el lector verifica sus supuestos cognitivos sobre los planteamientos de vida de Robert y los enriquece añadiendo su falta de racionalidad para controlar sus apetencias, y, por consiguiente, su falta de humanidad. También infiere el lector que probablemente es esta misma carencia la que lleva a Emma a la inestabilidad sentimental y constante fracaso.

El autor provoca el estremecimiento de la audiencia ante el comportamiento de los personajes para obligarla a reflexionar sobre sus propias actitudes y ser testigo de ellas con horror. Aunque las reacciones de los personajes sean exageradas, se puede ver reflejada de alguna manera en ellas y darse cuenta de su propia frialdad. La intención del autor es descortés, pues critica los planteamientos de una sociedad capitalista y materialista que ha dejado al margen los valores espirituales que conforman su humanidad. En consecuencia, para no ofender a su audiencia, lleva a cabo su crítica de forma indirecta, a través de la exposición de una realidad ficticia que el lector es libre de contemplar o no como reflejo, aunque exagerado, de su propia vida. Se trata de la estrategia de cortesía negativa que consiste en no coaccionar, dar opciones al O. La obra de teatro, que recrea un mundo ficticio pero en este caso especular, es el instrumento de que se sirve Pinter para conseguir la complicidad de la audiencia y hacer que se horrorice de sí misma pensando que está juzgando la actitud de otro sector de la sociedad, el que no asiste a la obra, y al que critica, conjuntamente con el autor. Sólo si este público decide reflexionar y sentirse identificado con dicho sector se planteará que necesita cambiar sus propios planteamientos, pero el autor nunca puede ser acusado de haberlos censurado abiertamente.

4. Conclusión

El uso de estrategias de cortesía confirma el carácter interactivo del texto tanto en su nivel intradiegético como extradiegético que ha sido postulado por toda una corriente de estudiosos y, por tanto, su validez como corpus para cualquier estudio sobre el uso de la lengua. El fácil acceso al corpus literario frente a la dificultad que entraña recoger uno conversacional

permitiría beneficiarse, como señala Pratt (1977), del análisis del uso del lenguaje en el primero para formular o enriquecer las teorías sobre su funcionamiento en el segundo.

Referencias bibliográfica

- Brown, P. & Levinson, S. *Politeness: Some Universals in Language Usage*, Cambridge: C. U. P.
- Escandell Vidal, M.V. 1996. "Towards a Cognitive Approach to Politeness". *Language Sciences* 18: 629-650.
- Fowler, R. 1981. *Literature as Social Discourse: The Practice of Linguistic Criticism*. London: Bastford Academic and Educational Ltd.
- Garcés, P. 1991. "Cuarta visita a *The Chaser*: Respuesta Pragmática a Sopher, Deyes y Barry", en A. López García y E. Rodríguez Cuadros (eds.) *Miscellania Homenage Enrique García Díez*. València: Universitat de València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 355-366.
- . 1993. "Revisión Crítica de Algunos de los Postulados de la Teoría de la Cortesía Lingüística Propugnada por Brown y Levinson", *Quaderns de Filologia: Estudis Lingüístics* I: 43-61.
- Pratt, M.L. 1977. *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Indiana: Indiana University Press.
- Sell, R.D. 1991. "Literary Pragmatics: An Introduction", en R.D. Sell (ed.) *Literary Pragmatics*. London: Routledge, xi-xxii.
- Sperber, D. & Wilson, D. 1986. *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell Publishers.