

El reproche y el silencio vistos a la luz de la teoría de la cortesía: análisis pragmalingüístico de *Diatriba de amor contra un hombre sentado* de Gabriel García Márquez^{*1}

[REPROACH AND SILENCE FROM THE PERSPECTIVE OF POLITENESS THEORY: PRAGMALINGUISTIC ANALYSIS OF GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ'S *DIATRIBE OF LOVE AGAINST A SEATED MAN*]

Víctor Julián Vallejo Zapata**

Este artículo presenta algunos resultados del análisis pragmalingüístico de *Diatriba de amor contra un hombre sentado* de Gabriel García Márquez, específicamente los referidos a los modelos de la teoría de la cortesía y el análisis conversacional. El análisis se centra en el reproche y el silencio, esgrimidos respectivamente por Graciela y el marido (protagonistas del drama) como único recurso interaccional. Se seleccionaron todas las emisiones compuestas por estos actos comunicativos; para el reproche, se estableció el nivel de

* Recibido: 26-04-10 / Aceptado: 20-09-11

** Víctor Julián Vallejo Zapata holds a Master's degree in Linguistics from the Universidad de Antioquia. He currently works as adjunct professor at the Universidad de Antioquia, Medellín-Colombia. Email: victorvallejo@gmail.com

1 El análisis aquí presentado hace parte del trabajo de grado "Entre el reproche y el silencio: análisis pragmalingüístico de *Diatriba de amor contra un hombre sentado* de Gabriel García Márquez", llevado a cabo en la Maestría en Lingüística de la Universidad de Antioquia, 7.^a cohorte, con la asesoría de los profesores Dr. Francisco Zuluaga y Dra. Luz Estella Castañeda, el cual obtuvo una calificación de Sobresaliente por los evaluadores.

amenaza a la imagen, diferenciando cuando apunta a la *imagen positiva* y a la *imagen negativa*; para el silencio, se estableció la negativa a cumplir con los *lugares pertinentes a la transición* (LPT) y los *movimientos*. Dentro de las conclusiones encontramos el reproche como un acto de habla que atenta simultáneamente contra ambas imágenes; por otro lado, se caracteriza comunicativamente el silencio del marido, identificando su significado, aunque carezca de contenido proposicional.

Palabras clave: teoría de la cortesía, análisis conversacional, *Diatriba de amor contra un hombre sentado*.

This article presents some findings of a pragmatological analysis of Gabriel García Márquez's *Diatriba of Love against a Seated Man*, specifically those related to politeness theory and conversation analysis. The analysis focuses on reproach and silence, put forward as the unique resource of the drama protagonists, Graciela and her husband. All the utterances consisting of these communicative acts were selected; for reproach, the face-threatening level was established, also distinguishing when it points to the positive face or the negative one; for silence, refusal to comply with the Transition Relevance Place (TRP) and Moves were established. Some conclusions are that reproach works as a speech act that threatens against both images simultaneously; on the other hand, the husband's silence is communicatively characterized, identifying its meaning despite its devoid of propositional content.

Keywords: politeness theory, conversation analysis, silence, reproach, *Diatriba of Love against a Seated Man*.

1. INTRODUCCIÓN

Diatriba de amor contra un hombre sentado constituye la única obra de teatro de Gabriel García Márquez. Se trata de un monólogo en su estructura formal; sin embargo, aparece en escena un *interlocutor*, a quien la protagonista (llamada Graciela) se dirige: es el esposo, representado por un maniquí en posición de leer un periódico. Durante toda la obra, Graciela expondrá su percepción y exhortaciones acerca de la relación con aquel, mientras que este permanece en silencio: para el presente análisis establecemos que no se trata de un *soliloquio*, sino de una *conversación*² donde, por alguna razón, ella es la única hablante (Vallejo, 2009).

2 El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* —DRAE— (2001) define *monólogo*, en su segunda acepción, como “Especie de obra dramática donde habla un solo personaje”. En su primera acepción, remite al artículo de *soliloquio*, siendo este una “Reflexión en voz alta y a solas”. Nótese cómo en esta última definición el hablante no cuenta con un interlocutor, siendo que en la obra de teatro que nos convoca la protagonista *no está sola*.

La interacción se establece con base en las dos estrategias empleadas por Graciela y el marido, respectivamente: el reproche y el silencio. Aceptando la premisa de que el silencio comporta un valor comunicativo, resulta pertinente realizar un análisis de las estrategias de cortesía y de la función del silencio que se dan en el plano de la relación entre hablante y maniquí. Para este fin, se retoman fundamentalmente las propuestas de la cortesía positiva y negativa de Brown y Levinson (1987), los modelos de alternancia de turno (Gallardo, 1996; Levinson, 1983) y las categorizaciones pragmalingüísticas del silencio/quietud (Ephratt, 2008; Poyatos, 1994).

Las secciones 2, 3 y 4 están encaminadas a una breve revisión del marco teórico aquí empleado. Los apartados 5 y 6 se dedican al análisis de la cortesía y de la descortesía, y del del silencio, respectivamente, en la obra enunciada.

2. MODELO DE CORTESÍA DE BROWN Y LEVINSON

Como herederos de una tradición de psicología social, Brown et ál. (1987, pp. 61-62) parten del concepto de *imagen* para justificar la relevancia de la cortesía lingüística.³ La imagen constituye el estatus público de cada individuo, definido según parámetros relacionales. Se divide en dos componentes: la *imagen negativa*, o la necesidad de libertad de acción, de no sufrir imposiciones y de diferenciarse de los otros; mientras la *imagen positiva* se refiere a la necesidad, simultánea, de ser apreciado por los demás y de compartir los mismos puntos de vista con los otros.

En vez de “máximas” (como lo hacen otros autores, como Lakoff o Grice —véase Tusón, 1997—), Brown y Levinson establecen, entonces, estas *necesidades básicas*. Obsérvese la insistencia en el término “necesidad”, es decir, la cortesía se convierte en un aspecto tan inherente a la naturaleza humana como la racionalidad o la comunicación. Las interacciones cooperativas son un esfuerzo por mantener ambas imágenes; las no cooperativas tratarán, según el caso, de atentar contra alguna imagen del oyente y mantener las del hablante.

3 Para una presentación del concepto *cortesía*, véase Zuluaga (2004).

Los actos comunicativos pueden, entonces, amenazar alguna de las dos dimensiones de la imagen (actos que amenazan la imagen —AAI—). Respecto a la aparición de estos actos, los autores establecen otras tres necesidades, que abarcarían el marco definitivo de las interacciones comunicativas:

- a) el deseo de comunicar el contenido de los AAI
- b) el deseo de ser eficiente o apremiante (*urgent*)
- c) el deseo de mantener la imagen del oyente a cualquier costo (Brown et ál., 1987, p. 68; traducción mía).

Estos tres deseos, en un intercambio donde no se busque abiertamente amenazar la imagen del otro (conflicto), determinarían entonces la elección de estrategias para realizar los AAI. Estos varían desde llevarlos a cabo abiertamente, con o sin acción reparadora, a ejecutarlos de manera encubierta. Se puede optar, asimismo, por no efectuar el AAI.

Resulta asimismo importante anotar, antes de pasar a las estrategias de cortesía, la fórmula para calcular el riesgo de amenaza a la imagen, el cual tiene en cuenta las dimensiones de: 1) *distancia* (grado de familiaridad y solidaridad entre los participantes), 2) *poder* (jerarquía y autoridad entre los interlocutores), y 3) *grado de imposición del acto* sobre la autodeterminación o la aprobación del oyente. Como se puede observar, estas dimensiones se definen en virtud de los parámetros culturales y las características de la situación comunicativa en particular.

Dependiendo de la dimensión de la imagen que pueda ser amenazada, se distinguen las estrategias de cortesía que se presentan en la tabla 1.

Es posible, entonces, realizar un análisis sistemático de las estrategias sucedidas en un intercambio comunicativo, a fin de saber qué tipo de imagen resulta amenazada o reforzada, así como la realización de estrategias por el hablante.

Tabla 1 Estrategias de cortesía positiva y negativa

Estrategias de cortesía positiva	Estrategias de cortesía negativa
<p>1. El deseo de afianzar o reivindicar una base común al hablante (<i>H</i>) y al oyente (<i>O</i>)</p> <ul style="list-style-type: none"> – Dar a entender que <i>O</i> es admirable e interesante – Invocar la pertenencia al mismo grupo de <i>O</i> – Afirmar opiniones, puntos de vista, actitudes y conocimientos comunes, así como empatía, con <i>O</i> 	<p>1. No suponer que <i>O</i> está dispuesto a realizar la acción</p> <p>Suponer lo menos posible sobre los deseos y lo que es relevante para <i>O</i></p>
<p>2. Dar a entender que <i>H</i> y <i>O</i> se cooperan</p> <ul style="list-style-type: none"> – Dejar ver que <i>H</i> conoce los deseos de <i>O</i> y los tiene en cuenta – Si <i>O</i> quiere <i>x</i>, <i>H</i> también lo quiere (reflexividad) – Afirmación de reciprocidad 	<p>2. No forzar u obligar a <i>O</i> a realizar la acción</p> <ul style="list-style-type: none"> – Dejar a <i>O</i> en libertad para realizar o no la acción – No suponer que <i>O</i> es capaz de (o desea) realizar el acto en cuestión – Minimizar la amenaza que implica el acto que se va a realizar
<p>3. El deseo de satisfacer los deseos de <i>O</i></p> <p>Se satisface directamente</p>	<p>3. Expresar el deseo de no invadir el espacio intencional de <i>O</i></p> <p>Disociar a <i>H</i> o a <i>O</i> del acto por realizar, cuando este amenaza la imagen</p>
<p>4. Metalingüísticas</p> <ul style="list-style-type: none"> – Evitar temas embarazosos para <i>O</i>, o que puedan generar divergencia de opinión (profiláctica) – Abordar temas de interés común o de interés para <i>O</i> (alterocéntrica) 	<p>4. Compensar otros deseos de <i>O</i> que se deriven de la imagen negativa</p> <p>Se materializa en una actitud deferente o servicial</p>
<p>Fuente: Brown et ál. (1987, pp. 101-102, p. 131)</p>	

3. ANÁLISIS DE LA CONVERSACIÓN

La obra de teatro objeto de estudio constituye una conversación entre dos participantes, con las características particulares que potencian su diseño, como forma de expresión artística. Según el marco teórico establecido para esta investigación (Brown & Gilman, 1989; Haverkate, 2002), la obra de teatro constituye un corpus lingüístico de igual validez a una muestra de hablantes nativos tomada espontáneamente, pues el texto representa, igualmente, los modos y estilos de habla de un momento y lugar determinados.

Aceptando este presupuesto, resulta conveniente retomar algunos conceptos del análisis de la conversación, que nos permitan dar cuenta de ciertos fenómenos que suceden en la muestra, referentes al silencio.

3.1 Lugares pertinentes a la transición

Propuestos originalmente por Sacks, Schegloff y Jefferson (1978, en Levinson, 1983), este concepto se refiere a los momentos conversacionales donde resulta pertinente un cambio de turno. Se parte de la premisa de que los intercambios conversacionales suceden en una estructura basada en turnos, siendo los solapamientos y las interrupciones fenómenos contingenciales; esto es, que no resultan representativos en un fenómeno caracterizado por la sincronía entre las intervenciones de sus participantes (Levinson, 1983, p. 296).

Los *lugares pertinentes a la transición* (LPT) están determinados por las unidades conversacionales que indican estos posibles cambios (véase el apartado que sigue). Levinson (1983, p. 298) presenta una versión simplificada de las reglas que establecen la toma de turnos, en los LPT:

Regla 1 – aplica inicialmente en el primer LPT o en cualquier turno.

- a. Si A^4 selecciona a S en el turno actual, entonces A debe dejar de hablar, y S debe hacerlo a continuación; la transición entre uno y otro ocurre en el primer LPT después de la selección de S .
- b. Si A no selecciona a S , entonces cualquier participante puede seleccionarse a sí mismo; el primer hablante obtiene los derechos para el siguiente turno.
- c. Si A no ha seleccionado a S , y ningún otro participante se ha seleccionado a sí mismo bajo la opción (b), entonces A puede (pero no tiene la obligación de) continuar (i. e. continuar con otra unidad de turno).

4 A es el hablante actual y S es el hablante siguiente.

Regla 2 – aplica en todos los LPT subsiguientes.

Cuando la regla 1(c) ha sido aplicada por *A*, entonces en el siguiente LPT se aplican las reglas 1 (a)-(c), y recursivamente en el siguiente LPT, hasta que se efectúe un cambio de hablante.

Los LPT se establecen y reconocen según estrategias de múltiples índoles: preguntas con fuerza ilocucionaria de oferta o solicitud, preguntas metadiscursivas (*¿Perdón?*, *¿qué dijiste?*) o afirmaciones con peticiones. La completud oracional, en términos sintácticos y prosódicos (entonación, pausas) también establece estos lugares. Así mismo, hay recursos no verbales, como señalamientos y silencios o pausas (Levinson, 1983).

3.2 Movimientos

Según Owen (1981, en Gallardo, 1996, pp. 43-45), por *movimiento* comprendemos la unidad mínima del turno conversacional. Deriva del inglés *move*, referente a la jugada que hace un jugador en el ajedrez. Así, los turnos están compuestos de un número determinado de movimientos, que enmarcarían su inicio y final. Se dividen en:

1. *Movimientos de enlace retroactivo*. Transición entre el turno anterior y el movimiento constitutivo. Son:
 - *Prefacios*: dan pistas acerca del tema que viene a continuación en el turno. Pueden establecer relaciones con el turno anterior, en términos de continuación del tema previo: “A propósito de eso...”, “Ya que lo mencionas...”, o de disyunción, introduciendo un nuevo tema: “Al contrario...”, “Ahora bien...”.
 - *Preinicios*: no aportan información acerca de la dirección temática del turno; son elementos con poco o ningún contenido semántico, que informan acerca del turno que el hablante va a desarrollar. Aparecen sobre todo en solapamientos, donde los participantes anuncian su intención de tomar el turno. El siguiente ejemplo viene tomado de Gallardo (1996, p. 45). Obsérvese su función fáctica, que predomina sobre su contenido semántico:

N: m(u)jer pero mejor que [le hagas un buen rodaje

E: [**pero** al principio no corras mucho

M: no corras/ tíaaa/ pues [me fui a ciento cuarenta/ tía

N: [**PERO EL TUYO** (lo pue(d)es hacer de llevarlo) has [ta alláaa/ ¿eh?

E: [**pues** entonces- pues entonces/ ya/ no le hagas más rodaje.

2. *Movimientos constitutivos*. Son los actos ilocucionarios que componen el núcleo temático y comunicativo del turno.
3. *Movimientos de enlace proyectivo*. Constituyen la finalización del movimiento constitutivo y la transición hacia el siguiente turno.

- *Postcierres*: realización de la regla 1(a) de toma de turno (véase el apartado anterior). Pueden ser llamados preguntas añadidas, señalamientos, o la primera parte de un par adyacente: "... ¿no te parece?", "entonces, tal vez te gustaría venir... [silencio]".
- *Espacios de observación o prolongadores*: elementos que alargan el turno, luego de la realización de un postcierre al cual el participante siguiente no ha respondido como se esperaba, dándole la posibilidad al participante seleccionado a dar la respuesta adecuada. En una situación comunicativa entre hablantes con un alto nivel de confianza, el silencio puede cumplir esta función, en tanto no reviste tensión: "entonces, tal vez te gustaría venir... [silencio] **vamos a estar todos**".

4. TEORÍA PRAGMALINGÜÍSTICA DEL SILENCIO Y LA QUIETUD

El silencio, como elemento interaccional y conversacional, siempre ha sido un problema teórico e investigativo para la lingüística y la pragmática: su constitución sin anclajes proposicionales admite cualquier suerte de inferencia, por lo que el trabajo acerca de este fácilmente puede derivar en interpretaciones acomodadas y rimbombantes (Mateu, 2001). Se clasifica precisamente por la no-actividad lingüística, siendo su pariente más cercana la quietud, o no-actividad física. Es un fenómeno inevitable en la comunicación, cuya aparición puede codificarse en virtud de su posición relativa a los demás signos, siendo tan variable como las mismas realizaciones verbales (Poyatos, 1994).

En términos pragmalingüísticos, el silencio constituye un tipo de acto de habla “no vocálico”, lo que no lo despoja de su estatus ilocucionario, así como el gesto de levantar el mentón puede constituir un *saludo*, y el de mover el brazo de un lado a otro el de *despedirse*. Como estos, el silencio puede constituir un acto de habla sin contenido proposicional, defectivo. Sobkowiak lo define como “la unidad pragmática por excelencia” (1997, en Mateu, 2001, p. 252), en tanto su definición (e interpretación) depende de una perspectiva acústica o pragmática.

Para la quietud aplica lo mismo, incluyendo la posibilidad de constituir un acto de habla sin contenido proposicional, aunque con fuerza ilocucionaria interpretable. Poyatos (1994) resalta la importancia de la quietud en su estudio del silencio, como elementos que aparecen con regularidad adyacentes, como en:

Si ves el ratón, [silencio + quietud] (Poyatos, 1994, p. 171),

donde la no actividad verbal y la no actividad motora constituyen la cláusula principal de la oración.

Para los fines de este análisis, establecemos muy brevemente algunas categorías. Así, existen varios tipos de silencios y quietudes, como se muestra en la tabla 2.

Para la pragmática resultan de interés los tres últimos tipos, siendo que la pausa puede otorgar información acerca de las intenciones comunicativas del hablante, no reveladas abiertamente; el silencio / quietud elocuente, en tanto constituiría un acto de habla como tal, y el silenciamiento / aquietamiento, en tanto constituye un efecto perlocucionario.

5. ANÁLISIS DE LA CORTESÍA Y LA DESCORTESÍA

Diatriba de amor contra un hombre sentado constituye un intercambio caracterizado por la reiteración de una doble fuerza ilocucionaria (valoración negativa + prohibición), en un marco de alta intimidad. Así, el tono emo-

Tabla 2 Tipos de silencios y quietudes*

Estatismo (<i>stillness</i>)	Ausencia de cualquier movimiento comunicativo; por ejemplo, el de extraños en un autobús o el de una biblioteca
Pausa	Silencios y quietudes “procedurales” (Ephratt, 2008: 1914) que cumplen funciones de acomodación en el discurso de <i>H</i> , como cambios en la velocidad y gestos de duda o planeación. No incluyen una intención comunicativa, aunque pueden otorgar información, pese a la voluntad de <i>H</i> **
Silencio y quietud elocuentes	Obedecen a una decisión de <i>H</i> , que la elige entre otras opciones (verbalizaciones orales, gestos, partida). Pueden incluir pausas, si estas siguen una intención dirigida a <i>O</i> ***
Silenciamiento y aquietamiento	Imposición del silencio o la quietud según referentes externos
* Ephratt sólo establece sus categorías en relación con el silencio. Al tener en cuenta la quietud para la presente investigación, la incluimos en esta clasificación.	
** Poyatos (1994a: 81) denomina <i>fuga de información</i> a esta posibilidad: la audiencia siempre es mucho más consciente de las conductas no-verbales del hablante que este último. Así, un enrojecimiento, un chasquido o una dubitación puede otorgar información, sin que el emisor lo haya pretendido de esa manera.	
*** El refrán “El que calla, otorga”, señala la carga ilocucionaria, intencional, del silencio en un intercambio comunicativo.	
Fuente: Basada en Ephratt (2008, pp. 1911-1913)	

cional conflictivo permea en los demás enunciados de Graciela (aserciones, promesas).

La fuerza ilocucionaria establece la naturaleza de los AAI. Allí radica el contenido significativo de la emisión. En el caso del reproche, tenemos que sus implicaciones interaccionales atacan a ambos componentes de la cortesía, tal como lo estableció Haverkate: “La imagen positiva de éste [el receptor] se ve amenazada por la crítica del comportamiento no deseado; la amenaza de su imagen negativa radica en la implicación de que no vuelva a manifestar ese comportamiento” (1998, p. 197).

Si tenemos que el reproche es un acto básicamente descortés, con una doble función ilocucionaria de desaprobación y prohibición (Vallejo, 2009, p. 70), entonces su realización entra en conflicto con los deseos del oyente de salvaguardar su imagen (tanto positiva como negativa), y la realización

por medio de estrategias de atenuación no sería posible. Veamos entonces algunos ejemplos⁵ de descortesía mediatizada por el reproche:

- 1) Pero mientras tanto te niegas a contestarme, **te niegas** a discutir los problemas **como la gente de bien**, te niegas a mirarme a la cara (p. 12).
- 2) Si no **fingieras** tanto interés en ese periódico de ayer, en vez de leer el de esta tarde (p. 13).
- 3) ¡Qué maravilla: ahí está! Ni sombra de lo que eran nuestros amaneceres de pobre, por supuesto. **Pero** sea como sea, **aun desde aquí** también éste vale cinco años de vida. (*Vuelve en sí*) **Hasta con un marido embalsamado detrás del periódico** (p. 20).
- 4) y tú **como si nada** mientras el mundo se viene bajo, **anestesiado detrás de ese periódico** que repasa y vuelves a repasar al derecho y al revés, como si estuviera escrito en algarabía (p. 65).

En este grupo, temáticamente semejante al referirse a la quietud y silencio del marido, vemos cómo en términos de cortesía positiva, la hablante le enrostra un carácter desdeñable a su destinatario: en (1), con la implicatura que el oyente no es “gente de bien”; mientras en (2), se concreta al atribuirle un carácter falso, en tanto finge interés en el periódico.

Además, al condenar la actitud del marido, Graciela desconoce una base común a ambos, y desconoce asimismo sus deseos en la exhortación a que abandone la quietud y el silencio.⁶ Esto resulta importante teniendo en cuenta la historia de la relación entre ellos: este desconocimiento funciona como una perturbación estratégicamente orientada, señalando una alteración en el orden establecido de las interacciones.

En términos de *cortesía negativa*, estas emisiones comparten la descortesía de intentar forzar al marido a realizar una acción (abandonar el periódico y

5 Todos los ejemplos a continuación son tomados de *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Los resaltados en negrilla son míos.

6 Recordemos la primera estrategia de cortesía positiva formulada por Brown y Levinson (1987, p. 102), que presentamos en la tabla 1: “El deseo de afianzar o reivindicar una base común al hablante y al oyente (*claim common ground*)”.

comenzar a hablar), así como no hay rastros de una actitud servicial o deferente (compensación de otros deseos del oyente según imagen negativa).⁷

Con respecto a la dimensión profiláctica de la cortesía positiva, vemos cómo Graciela no evita, tampoco, atacar este componente:

- 5) Sigo creyendo que lo razonable era conversarlo la misma noche que sucedió. **Pero no, en esta casa no se habla de problemas de la cintura para abajo. Son materia prohibida.** Así que te dormiste contra la pared y me castigaste con la abstinencia. Hasta hoy. Dos años y dieciocho días. Pero hoy paro de contar. ¡Se acabó! (p. 31).
- 6) Si al menos te quedara el consuelo de haber terminado con una infamia histórica. Pero ni eso. El único esfuerzo que has hecho para acabar con esta fortuna es levantarte todos los días a las diez de la mañana. **Pero tampoco de eso se habla, por supuesto. O-tro-te-ma- pro-hi-bi-do** (p. 59).

En su reconocimiento que se trata de temas que no deben ser mencionados, la emisora incurre en descortesía al nivel metadiscursivo, apuntando con total alevosía a temas incómodos para el oyente. Este par de emisiones constituyen ejemplos icónicos, en tanto el núcleo del reproche está articulado a esta descortesía. Por otro lado, encontramos otros enunciados donde se ataca esta dimensión profiláctica:

- 7) [...] pero tú ni cuenta te diste, porque no tenías silla para tus nalgas tratando de mirar para atrás. Era tan incómodo verte, que te dije: “Tate tranquilo que ya se fue”: **No estallaste, claro, porque siempre tienes la pólvora mojada, pero tu cuello de gallo fino te palpitaba de rabia: señal de que te había dado en la mera médula. ¿Voy bien?**

Espera la respuesta que no llega.

Fue de pura chiripa. Porque yo no sabía ni tenía por qué saber quién era ella, ni que se hacía agua por la popa con todo el que le conseguía papeles de caridad en los teatros de huérfanos. Buena actriz, eso sí, ni quien lo niegue.

Pero de eso a ser dueña y señora de esta casa, ja, ja. No más quisiera ver la cagantina de cuaresma que te va a dar cuando tengas que apretarte la cincha para honrarla con tu nombre. La nueva señora de Jaraiz de la

⁷ Nos referimos aquí a los comportamientos racionalmente orientados que establece el marco teórico de la cortesía (Brown et ál., 1987; Zuluaga, 2004): la actitud servicial y referente es una estrategia de las interacciones que buscan reforzar la imagen negativa de los participantes.

Vera, ¡figúrate!, tremendos apellidos para una dentadura de veinticuatro quilates que se ríe sola y cuando quiere, con aquella tetamenta que no hay sostenes que la sostengan, y elegante como un andamio, con las ropas usadas que le he dispensado en vez de tirarlas a la basura, sólo que aumentadas con alforzas de a cuarta y media para que no se las reviente el nalgatorio (p. 39).

Tenemos cómo la alusión a la escena que Graciela refiere en el primer párrafo, así como la descripción de la amante del esposo en el segundo, constituyen temas que, en una situación de cortesía, no se mencionarían. Aquí diríamos que no sólo a pesar de, sino *precisamente por resultar incómodos*, es que son mencionados por la protagonista.

El espacio de silencio que la protagonista emisora establece (como lo indica la didascalía) constituye la utilización de la regla 1(a) de intercambio de turnos. Esto obedece a la naturaleza ilocucionaria de la emisión, que busca provocar una respuesta en el oyente.

La descortesía de Graciela se acompaña de múltiples estrategias estilísticas. En (1) sobresale la fragmentación tripartita de los elementos indeseables del oyente (AAI positivo) y la implicación que cambie sus acciones (AAI negativo):

- 1) Pero mientras tanto te niegas a contestarme, te niegas a discutir los problemas como la gente de bien, te niegas a mirarme a la cara (p. 12).

Por otro lado, contamos con la batería de preguntas.⁸ Veamos:

- 8) (*Irónica*) ¿Qué esperas, que me precipite en tus brazos para agradecerte **lo que has hecho por mí?** ¿Qué te rinda el tributo de mi gratitud eterna por **haberme cubierto de oro y de gloria?**
Hace una seña procaz con el puño cerrado.
¡Mira! (p. 16).

8 Recuérdese cómo la repetición tipifica la cantaleta. Esta cualidad viene a justificar, y actualizarse en, las baterías que aparecen.

La fuerza ilocucionaria del reproche descansa en dos lugares: en primer lugar, al *afirmar* que la condición de razonabilidad expresada es inaceptable; y segundo, en las fórmulas ironizadas (resaltadas). Tenemos, de nuevo, una amenaza dual:

- La imagen positiva se ve amenazada en el carácter desdeñable atribuido a las acciones del marido (un “haberme cubierto de oro y plata” que remite a la infelicidad).
- La imagen negativa reposa en dos lugares: al atribuir que el oyente espera el contenido proposicional de las preguntas que la hablante rechaza, y en la implicación que el comportamiento del marido hacia Graciela no debería ser.

Por último, tenemos en la señal procaz que corona la emisión, una nueva muestra de descortesía, a nivel gestual.

Resulta entonces que el discurso de Graciela, mediatizado por la estrategia predominante del reproche, constituye un asalto hacia la integridad de la imagen positiva y negativa del marido silencioso. Podríamos citar algunos otros ejemplos que confirman esta conclusión:

- 9) Quedamos parejos: tú repudiado por tus padres y yo por los míos. Pero felices por lo que no teníamos. **Al revés de ahora, que nos sobra de todo menos el amor** (p. 25).
- 10) **Nunca aprendiste** que cuando una mujer amanece callada no hay que mirarla siquiera. **Tú haces lo contrario**: te asustas tanto que te vuelves más amable que nunca. **En cambio, nada los vuelve tan valientes como los celos** (p. 45).
- 11) **No era esto lo que andaba buscando** cuando me fugué contigo, **ni lo que he estado esperando** durante tantos y tantos años en esta casa ajena [...] (p. 62).

Se pueden observar las dos dimensiones de la imagen amenazadas en cada ejemplo. La imagen positiva se ve afectada en la valoración negativa de las acciones y la condición del marido, como aparece referida a la falta de amor en (9) y (11), así como a no haber adquirido un conocimiento necesario y a equivocarse en (10).

La imagen negativa resulta entonces amenazada con las implicaciones que el contenido proposicional objeto del reproche sea modificado por su autor (el oyente), debido a su naturaleza indeseable, ya sea referido a la calidad afectiva brindada por el esposo en la relación, como se ve en (9) y (11), o al estilo interaccional en una situación determinada, como en (10).

Ahora bien, para un lector intuitivo resulta interesante el adjetivo establecido por García Márquez al discurso de Graciela: es una diatriba *de amor*. Este elemento de vinculación aparece como fondo a los reproches de la emisora, siendo que la mayoría se refieren a la vida conyugal. Así, la reiteración del reproche se fundamenta en la referencia al conocimiento compartido, ahora rechazado. Empero, el amor que ella siente, permite que establezca algunas concesiones que se acercarían a emisiones corteses:

- 12) Sé muy bien que todo el mundo tiene otro en quién pensar en ese momento. ¿Quién no? Yo misma lo tengo, a pesar de que nunca te hice el honor de coronarte. **Pero siempre te he querido demasiado para equivocarme de nombre** (p. 31).
- 13) **No quiero ser injusta. Siempre reconocí que nadie me ha redimido mejor que tú.** Ni mis cuatro doctorados y mis dos maestrías. Cuando nos mudamos para esta casa yo no sabía distinguir entre los ceniceros y las urnas funerarias. **Y tú me ibas enseñando el mundo con una dulzura que sólo parecía posible por amor, aunque ahora sé que no era más que vanidad** (p. 50).

Aunque enmarcados en reproches, donde efectivamente la imagen positiva resulta afectada (en tanto hay un estado o acción del oyente desaprobados), el reconocimiento del amor puesto en el marido constituye un resarcimiento a la imagen positiva en (12) o el reconocimiento que abre (13).

La oración de cierre de (13) presenta un juego interesante, donde el reproche parte de un reconocimiento, que luego gira hacia un desmérito del marido.

Tal vez el acto más cortés, y descortés *al mismo tiempo*, lo constituya el ejemplo que viene a continuación. El estado psicológico expresado no es otro que el del amor, lacerado con la decepción del desprecio recibido. Estilísticamente, esta serie de emisiones consolida la fuerza ilocucionaria del

reproche de todo el texto: en efecto, este es más sólido en tanto se fundamenta en una serie de situaciones y condiciones inaceptables, al sucederse como la respuesta a la consagración de la hablante. Graciela fortalece su desaprobación, su queja y su objeción al recordar cómo reprocha una serie de mezquindades dirigidas injustamente a su consagración:

14) Y si no lo encuentro, no importa. Prefiero la libertad de estarlo buscando hasta siempre que el **horror de saber que no existe otro** a quien pueda querer **como sólo he querido a uno** en esta vida. ¿Sabes a quién? (*Le grita cerca*)

A ti, **cabrón**.

[...]

A ti: el **pobre diablo** con quien **me fugué desnuda** desde antes de nacer, al que le vigilaba el aliento mientras dormía para estar segura de que estaba vivo y era mío [...]

Porque **yo lo inventé para mí**, tal como lo soñé a su propia imagen y semejanza desde mucho antes de conocerlo, para tenerlo mío hasta siempre, **purificado y redimido en las llamas del amor más grande y desdichado** que existió jamás en este **infierno** (pp. 68-69).

6. ANÁLISIS DEL SILENCIO

El papel de Graciela resulta sorprendente, en términos conversacionales. Su capacidad para mantener un reproche durante más de una hora le otorga un lugar de excepción. En contraposición a este personaje aparece otro, con una dinámica interaccional totalmente opuesta, pero no por eso menos intrigante: el marido.

Consideremos, de nuevo, el antecedente establecido por García Márquez en el inicio del texto, que marcará el carácter de su presencia en la obra:

15)[...] *sentado en un sillón inglés, en traje oscuro y con la cara oculta detrás del periódico que finge leer, está el marido inmóvil. Es un maniquí* (p. 10).

Resulta entonces que el marido, en tanto personaje del drama, se encierra en su silencio *adrede*. Asumimos que se trata de un maniquí, pues el autor de la obra de teatro busca esta absoluta inmovilidad del personaje. Así, esta quietud extrema es, igualmente, intencional.

El silencio del marido queda establecido desde el principio de la obra, como vemos en (15). Durante esta, aparecen otras dos ocasiones donde se le menciona directamente en las didascalias:

16) *Se sienta a fumar, se quita los zapatos, se sumerge en una reflexión profunda, y en un tono bajo y tenso, de moscardón monocorde, reanuda el sartal de reproches interminables:*

Qué te creías: ¿Que íbamos a cancelar a última hora la fiesta más hablada del año, para que yo quedara como la villana del cuento y tú bañándote en agua de rosas? Ja, ja. ¡La eterna víctima! Pero mientras tanto te niegas a contes-tarme, te niegas a discutir los problemas como la gente de bien, te niegas a mirarme a la cara.

Larga espera.

De acuerdo: también el silencio es una respuesta. Así que ya puedes quedarte ahí hasta el final de los siglos, porque a mí sí que me vas a oír.

Apaga el cigarrillo restregándolo sin piedad en el cenicero, y empieza a desvestirse poco a poco sin interrumpir el monólogo (p. 12).

La didascalia resaltada nos indica un punto donde, según las condiciones del intercambio comunicativo, resultaría pertinente alguna respuesta del oyente. Esta larga espera correspondería a una aplicación de la regla 1(a) de aplicación de turnos, donde Graciela, con la finalización de su turno, establece una LPT y deja de hablar, en espera a alguna replica del marido. La espera de la hablante es entonces un *prolongador*. Vale recordar cómo, según las características del intercambio comunicativo, donde Graciela está a la expectativa de una respuesta del marido,⁹ basta cualquier comportamiento para que sea interpretada como una emisión de él; por eso su quietud y silencio absolutos.¹⁰

Examinemos ahora el siguiente extracto, ya antes también citado:

17) [...] No estallaste, claro, porque siempre tienes la pólvora mojada, pero tu cuello de gallo fino te palpitaba de rabia: señal de que te había dado en la mera médula. ¿Voy bien?

9 Una primera caracterización de esta interacción es ofrecida en Vallejo (2009, pp. 62-66) desde la teoría de los eventos de habla (Tusón, 1997); allí se le nombra como *cantaleta*.

10 La locución “No dijo ni mu” tipifica esta situación. Nótese cómo esta unidad fija señala la espera de *cualquier* emisión, pues, en aquel momento, hasta un *mu* (i. e. una verbalización sin contenido proposicional significativo) bastaría, en tanto se esperarían alguna señal de comprensión relacional, una emisión fática.

Espera la respuesta que no llega.

Fue de pura chiripa. Porque yo no sabía ni tenía por qué saber quién era ella, ni que se hacía agua por la popa con todo el que le conseguía papeles de caridad en los teatros de huérfanos. Buena actriz, eso sí, ni quien lo niegue. Pero de eso a ser dueña y señora de esta casa, ja, ja. No más quisiera ver la cagantina de cuaresma que te va a dar cuando tengas que apretarte la cincha para honrarla con tu nombre. [...] (p. 39).

De nuevo, y esta vez partiendo de un *postcierre*, que refuerza la intención de Graciela respecto a la toma de turnos, aparece la misma ausencia de respuesta del oyente, donde se esperaría una intervención suya. Hablamos aquí del incumplimiento de pares adyacentes preferidos (Mateu, 2001, p. 227), según efectos interpersonales o condiciones emocionales del intercambio. El silencio se erige, en estos casos, como un acto de habla indirecto, pues encierra en su realización una segunda fuerza ilocucionaria: la del estado psicológico del hablante o su valoración acerca de la proposición.

En estos dos ejemplos, el texto, ya sea desde el prefacio de la hablante en (16) o desde la didascalía en (17), señala cómo el silencio del oyente aparece en un momento donde se esperaría alguna intervención suya.

Antes de analizar estos silencios, contemplemos otros momentos del texto donde aparecen silencios del esposo:

- 18) No tenía nada, pero renuncié a todo por ti. (*Se encoge de hombros.*) Bueno: yo me entiendo. Claro que nunca lo valoraste como una inmólación. ¡Qué va! Ni te enteraste siquiera. ¿Sabes por qué? Porque toda tu vida has sido inferior a tu propia suerte. En cambio yo no tengo quien me cargue la cruz, porque yo misma me serví mi láudano con cucharitas de oro (p. 22).
- 19) *Deslizan el periódico del día por debajo de la puerta. Ella lo recoge y lo pone cerca de marido.*
(*Irónica*): Ahí tienes el de hoy, para que le des a ése su merecido descanso, **que ya debe estar borrado de tanto leerlo** (p. 28).
- 20) ¿Quieres saber la verdad? Fue peor de lo que te contaron, peor aun que tus fantasmas dementes.
Pausa larga.
Pues bien:
¡No -me-acosté-con- él!
No porque me faltaran disposición y ánimos, sino porque también él resultó igual que todos: ¡gallina! (p. 45).

Tenemos en (18) y (19) actos que, además de los AAI del marido, constituyen *provocaciones*, secundarias a las laceraciones a la imagen, seguramente con el propósito de provocar algún movimiento o emisión en el oyente.

Por su parte, (20) nos muestra otra larga espera. Vale aclarar cómo en esta ocasión no se trata de un espacio para que el oyente cumpla con su parte de la regla 1(a). Además, la hablante se sirve de esta pausa para aumentar la tensión del discurso, en clara inclinación a afectar a su interlocutor.

¿Qué tipo de silencio presenta entonces el marido? Podemos resumir la caracterización de su silencio anotando las negaciones que este nos muestra:

- Negación a expresar cualquier estado que le producen las emisiones de Graciela.
- Negación a cumplir con las reglas de la toma de turnos, cuando se presenta un LPT.
- Negación a cumplir con los parámetros del evento comunicativo en el que está inmerso.

Para la última negación resulta interesante observar cómo el marido no sale del intercambio (podría levantarse y marcharse), lo que nos señala que su quietud y silencio son intencionales, obedecen a algún fin que se presenta velado.

Nos encontramos, en este punto, en los límites de la interpretación. El silencio, ya sea como pausa o como silencio elocuente, presenta la dificultad de carecer de contenido proposicional. Cuando contamos con algún índice no verbal (proxémico, kinésico, gestual) es posible determinar la intención y el significado. Pero con el marido sentado carecemos hasta de eso, es decir, presenta un vacío comunicativo. Si nos atenemos a que su presencia en la cantaleta se mantiene como una elección propia,¹¹ y queremos evitar la sobreinterpretación, debemos entonces decir lo que nos muestra el intercambio comunicativo, y lo que los marcos interpretativos con que contamos

11 Algunos podrían decir que corresponde a una imposición. Sin embargo, no se trata en este caso de una *fuerza mayor*; en tanto ni la integridad ni la vida del marido están en juego. Además, los detalles revelados a lo largo del texto nos indican que él podría, en cualquier momento, marcharse. Partimos de allí para hablar de una *elección*.

nos permiten concluir: nos muestra un vacío, una ausencia total hacia lo que le dicen. En todo caso, una afrenta última a la imagen positiva de Graciela, pues no la considera merecedora ni de la más leve inclinación de cabeza.

7. CONCLUSIONES

El proceso ilustrado nos permite establecer las siguientes conclusiones. En primer lugar, se realizó un breve repaso a la teoría de la cortesía de Brown et ál., y de los modelos de análisis conversacional. La articulación de estos enfoques se muestra eficiente para dar cuenta de los intercambios comunicativos, y las estrategias utilizadas en ellos, como es el caso del reproche y el silencio en la obra de teatro de García Márquez.

Por otro lado, se analizó el reproche como un acto que amenaza las dimensiones positiva y negativa de la imagen simultáneamente, caso particular que merece posteriores indagaciones desde la pragmalingüística.

Por su parte, se estableció el silencio / quietud voluntario como una acción interactiva de validez comunicativa, que presenta fuerza ilocucionaria. En el drama constituye la estrategia interaccional-comunicativa del marido. La ausencia de contenido proposicional, incluso en el nivel gestual, es una decisión que él toma abiertamente, siendo que permanece en el intercambio en vez de marcharse: se trata de un acto de desaire, y se constituye en ofensa por omisión. La ausencia y la indiferencia son los únicos mensajes que él deja claros. Corresponde al interlocutor (y al espectador) determinar si es motivado por la vergüenza (concesión) o por el desdén.

Así, aunque el estudio acerca del silencio / quietud presenta claros avances y formulaciones, exige mayor elaboración teórica e investigativa. Se trata de un fenómeno constante (tanto como la palabra) en la comunicación, aunque de mayor ambigüedad: su ubicuidad y complejidad demandan posteriores indagaciones.

Para finalizar, tenemos que *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, siendo un texto literario, constituye un corpus válido para la investigación lingüística: es una interacción comunicativa que cumple con las mismas características de muestras tomadas en el mundo real.

REFERENCIAS

- Brown, R & Gilman, A. (1989). Politeness theory and Shakespeare's four major tragedies. *Language and Society*, 18, 159-212.
- Brown, P. & Levinson, S. (1987). *Politeness. Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ephratt, M. (2008). The functions of silence. *Journal of Pragmatics*, 40, 1909-1938.
- Gallardo, B. (1996). *Análisis conversacional y pragmática del receptor*. Valencia: Episteme.
- García Márquez, G. (1994). *Diatriba de amor contra un hombre sentado. Monólogo en un acto*. Bogotá: Arango editores.
- Haverkate, H. (2002). Los diálogos de Don Quijote de la Mancha: análisis pragmalingüístico en el marco de las máximas griceanas, la teoría de los actos de habla y la teoría de la cortesía. *Lingüística y Literatura*, 23(41/42), 11-38.
- Levinson, S. (1983). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mateu Serra, R. (2001). *El lugar del silencio en el proceso de la comunicación*. (Tesis doctoral no publicada). Universidad de Lleida, Departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánica, Lérida.
- Owen, M. (1981). Conversational units and the use of 'well...'. En Werth, P. (Ed.), *Conversation and Discourse* (pp. 99-116). New York: St Martin's Press.
- Poyatos, F. (1994). *La comunicación no verbal*. Vol. I: Cultura lenguaje y conversación. Madrid: Istmo.
- Real Academia Española —RAE—. (2001). *Diccionario de la Lengua Española* (22.ª ed.). Recuperado de <http://rae.es/rae.html>
- Sacks, H., Schegloff, E. A. & Jefferson, G. (1978). A simplest systematics for the organization of turn taking for conversation. En Schenkein, J. (Ed.), *Studies in the organization of the conversational interaction* (pp. 1-55). New York: Academic.
- Sobkowiak, W. (1997). Silence and markedness theory. En Jaworski, A. (Ed.), *Silence. Interdisciplinary perspectives* (pp. 36-61). Berlin-New York: Mouton de Gruyter.
- Tusón, A. (1997). *Análisis de la conversación*. Barcelona: Ariel.
- Vallejo, V. (2009). *Entre el reproche y el silencio: análisis de 'Diatriba de amor contra un hombre sentado de Gabriel García Márquez'*. (Trabajo de grado de maestría no publicado). Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia, Medellín.

How to reference this article: Vallejo, V. J. (2011). El reproche y el silencio vistos a la luz de la teoría de la cortesía: análisis pragmalingüístico de *Diatriba de amor contra un hombre sentado* de Gabriel García Márquez. *Íkala*, 16(29), 45-65.