

Universidad Nacional de Río Cuarto
(Río Cuarto, Córdoba, Argentina)

**La fuerza de cortesía-descortesía y sus estrategias en
el discurso tanguero de la década del '20**

Silvia Beatriz KAUL de MARLANGEON

Tesis de Especialización

Aprobada: 1992

Revisada: 2003

© Silvia Beatriz KAUL de MARLANGEON
Universidad Nacional de Río Cuarto
1992-2003

Formato y distribución electrónica:

PROGRAMA EDICE
(ESTUDIOS DEL DISCURSO DE CORTESÍA EN ESPAÑOL)
Departamento de Español, Portugués y Estudios Latinoamericanos.
Universidad de Estocolmo
(106 91) Estocolmo, Suecia.

www.edice.org
programa@edice.org



Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida, en todo ni en parte, salvo excepciones legales y con fines educativos y/o académicos, ni registrada en o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del autor.

This publication is under copyright.

No part of this publication may be reproduced, either completely or partially, except for statutory provisions and for relevant collective licensing agreements for educational and/or academic purposes, nor stored in a retrieval system, registered in, transmitted or utilized in any form or by any means, mechanical, photo-chemic, electronic, magnetic, electric-optical, by photocopy, or otherwise, without the prior permission in written by the author.

Resumen.

Este trabajo se aprobó en 1992 como tesis de Especialización en Lingüística en la Escuela de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina y fue publicado en 1995 en RASAL (ISSN 0327-8794), Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, Argentina. Plantea una teoría para el sector de la descortesía en el continuo de la fuerza de cortesía-descortesía, complementaria de la teoría de Brown y Levinson ([1978] 1987). Analiza especialmente, dentro del marco de la Sociolingüística como Pragmática Aplicada, las estrategias de interacción verbal que manifiestan descortesía en el discurso tanguero de la década del '20 y que permiten reconocer la calidad de las relaciones sociales de los protagonistas como un aspecto del *ethos* de la cultura rioplatense representada en el tango. Se destaca que la agresividad en las relaciones sociales es uno de los rasgos más sobresalientes de la poética tanguera de ese período. Las letras del corpus seleccionado reproducen la oralidad del lenguaje coloquial urbano de la clase baja. Ellas no son interacciones verbales en sentido estricto, sino acciones unilaterales que se abordan en el conjunto de actos lingüísticos ficcionales comunicativos del corpus como ilocuciones serias intraficcionales. Puesto que producir un enunciado es entablar una interacción social, al recrear el contexto interactivo se reproducen las relaciones sociales de los protagonistas.

Dicho corpus permite desarrollar una teoría de la descortesía verbal de contexto no institucional, en la cual el comportamiento de las variables P y D responden a factores contextuales.

1. Introducción.

El presente estudio trata las estrategias de interacción verbal que manifiestan el continuo cortesía-descortesía en el discurso tanguero de la década del '20 y enfoca especialmente el segundo fenómeno. Todo ello permite reconocer la calidad de las relaciones sociales de sus protagonistas como un aspecto del *ethos* de la cultura rioplatense representada en el tango.¹

Uno de los rasgos sobresalientes de la poética tanguera de este período es la agresividad en las relaciones sociales. Para el protagonista masculino del tango, el amor es casi siempre un castigo o un engaño que lo conduce al fracaso y manifiesta estos sentimientos como reproche, crítica, burla, queja, advertencia, confesión o expresiones de fuertes emociones negativas hacia la mujer que lo traiciona y abandona. Hacia su rival generalmente adopta una postura moralista, rencorosa o irónica; y el alejamiento del arrabal por parte del hombre o la mujer, en procura de un ascenso social, es visto como una traición de clase.

Nuestro análisis se encuadra en una teoría pragmática y sociolingüística que atiende a aspectos psico-sociológicos como los aquí apuntados acerca de las relaciones sociales.

Utilizamos el modelo textual-interaccional de Brown y Levinson (1978), que estudia las estrategias de actos amenazadores de imagen positiva o negativa y las variables sociológicas implicadas.

Como estos autores sostienen (1978, 286), los usos del lenguaje están atados a estrategias, más que a relaciones sociales, aunque las relaciones quedan caracterizadas por el uso continuo de ciertas estrategias; además el valor social de las formas lingüísticas solamente puede ser confirmado mirando tales formas como herramientas para hacer cosas y preguntándose qué tipos de cosas una forma dada podría estar haciendo.

También nos inspiramos en trabajos de Searle (1979), Genette (1989) y Lavandera (1988).

2. Corpus.

Está compuesto por una selección de letras representativas de este género que más fielmente reproducen la oralidad del lenguaje coloquial urbano de la clase baja y que caracterizan la década de 1920.

De las 131 canciones que figuran en la antología cronológica de Romano (1990) para el período comprendido entre 1917 y 1930, aproximadamente el 50%

¹ Según Ferrer (1980,47) el tango se engendra hacia 1880 "...en el talentoso y lozano ejercicio creador de la mala vida del arrabal porteño del '80. Es la obra muy límpida de esos impuros. De una pequeña aristocracia del revés. De esa *élite* de descastados a la cual nadie podrá acusar de copiona ni podrá negar la más radical originalidad." También Sábato (1963,11) ubica el tango en su contexto social: "Los millones de inmigrantes que se precipitaron sobre este país en menos de cien años, no sólo engendraron esos dos atributos del nuevo argentino que son el resentimiento y la tristeza, sino que prepararon el advenimiento del fenómeno más original del Plata: el tango". Y más adelante (ib.,15): "Hay en el tango un resentimiento erótico y una tortuosa manifestación del sentimiento de inferioridad del nuevo argentino, ya que el sexo es una de las formas primarias del poder."

de ellas reúne la característica señalada. Dejamos de lado, por tanto, aquellas letras en las que predomina ya el lirismo evocativo alejado de las formas habladas, ya el habla campera o gauchesca.

La oralidad que reproducen las letras escogidas es la de los arrabales, donde se mezcla el castellano con el lunfardo.

Dichas letras siguen vigentes como vehículo de expresión de dolores y nostalgias de los habitantes del Río de la Plata y por ello forman parte de su patrimonio colectivo.

2.1 No nos ocuparemos de la literariedad, intencional o no, de estas letras, o sea, de su eventual función estética, pues intentamos describir el poema como una acción verbal devuelta a su contexto interactivo.

3. Aplicación de criterios pragmáticos al análisis de las letras de tango.

Según Widdowson (1984), el poema lírico, que este autor toma como caso paradigmático del discurso literario, está dislocado de contexto y, como resultado, constituye un acto de habla que no tiene validez en la interacción del lenguaje ordinario. Sostiene que la literatura difiere de los usos habituales del lenguaje, por ejemplo, en que el principio cooperativo griceano está suspendido.

A esta postura oponemos las de Coseriu (1985), Fowler (1971) y Enkvist (1964 y 1987).

El primero sustenta la tesis de que el lenguaje poético representa la plena funcionalidad del lenguaje, no una desviación.

El segundo afirma que el poema es un enlace entre el poeta y la audiencia porque deriva del conocimiento lingüístico que es común a las dos partes: el poema pertenece al lenguaje.

El tercero, en su obra de 1964, sostiene que cada texto y cada pasaje (incluidos los literarios) participa de varios contextos. En (1987) señala que para entender por qué un hablante o escritor ha elegido una forma específica debemos contar con todo el conjunto de *estrategias* del texto y con los enlaces del contexto textual, discursivo y situacional.

3.1 Searle (1979) aborda la diferencia entre emisiones ficcionales y emisiones serias. Concluye que el criterio para decidir si una obra es o no de ficción radica necesariamente en las intenciones ilocutorias del autor. Que las ilocuciones fingidas que constituyen una obra de ficción están posibilitadas por la existencia de una serie de convenciones que suspenden el funcionamiento normal de las reglas que relacionan los actos ilocutorios con el mundo. Que una obra de ficción puede no consistir completamente en un discurso de ficción sino que las referencias a lugares y acontecimientos reales se entremezclarán con las referencias ficticias y así se puede tratar el relato de ficción como una extensión de nuestro conocimiento. Finalmente, que un texto de ficción puede transmitir actos de habla serios aún cuando éstos no estén representados en el texto porque constituyen sus mensajes, es decir, las intenciones ilocutorias serias transmitidas a

través de ilocuciones fingidas.

3.2 Genette (1989) disiente de esta postura searleana en varios aspectos y a su opinión nos adscribimos. Define el estatuto ilocutorio del discurso de los personajes de teatro y el de las escenas dialogadas de la ficción narrativa como *actos de habla serios* efectuados, respectivamente, en el contexto de la representación escénica y en el universo ficcional de la novela.

Genette (1979, 242) observa: “La fiction narrative, comme la fiction mathématique et sans doute quelques autres, peut donc être raisonnablement décrite, dans son état primaire et sérieux, comme une déclaration au sens searlien, et donc comme un acte illocutoire sui generis, ou du moins sui speciei, dans le genre plus vaste des illocutions déclaratives à fonction instauratrice.”

Concluye que se puede razonablemente describir los enunciados intencionalmente ficcionales como aserciones no serias o no literales que recubren, sobre el modo del acto de habla indirecto (o de la figura) declaraciones (o pedidos) ficcionales explícitas.

Tal descripción le parece más económica que la de Searle, pues considera que sólo exige el reconocimiento de la capacidad manifiesta (y ampliamente explotada fuera de la ficción) del lenguaje ordinario para hacer entender más, menos u otra cosa de lo que dice.

3.3 Luego de confrontar estas opiniones, nos queda claro que las letras de tango pueden ser abordadas como ilocuciones serias intraficcionales.

El autor de la letra, si seguimos la teoría de Genette para este tipo de ficciones, realiza un acto de habla indirecto, una declaración-pedido que presume de su efecto perlocutorio, pues tiene el poder de provocar la consideración del público oyente: “Por la presente letra de tango los invito a imaginar...” Por supuesto, el autor no necesita formularla explícitamente para plantear sus objetivos ficcionales al público destinatario, pues tiene el derecho de hacerlo y, puesto que la cooperación del receptor se tiene por adquirida, el autor actúa como por decreto: el público renuncia a su derecho de contestación. Pero a diferencia de las ficciones escritas, como ésta pertenece a un género oral, el autor se vale de un mediador: el cantante.

Ese autor, al mismo tiempo, presenta el contenido proposicional “*p*” de su aserción, es decir, el texto mismo con la “*voz*” que sostiene el discurso como si fuera real. Esa voz es el hablante o fuente de lenguaje creada por aquél.

3.4 Aquí ya entramos en la ficcionalidad que, como afirma Reisz de Rivarola (1989, 99) apoyándose en Landwehr, es una categoría constituida pragmáticamente, porque los textos ficcionales no tienen ninguna propiedad semántica o sintáctica que permita caracterizarlos como tales.

Esta autora define la ficcionalidad como una relación del texto con los constituyentes ficticios intencionalmente modificados en su manera de ser. En nuestro caso, el autor adjudica a sus letras un modo de ser fáctico. Ahora bien,

como sabemos, para Searle (1979) lo ficcional es definible en relación con las intenciones ilocutorias del autor. Sin embargo, Reisz de Rivarola (de acuerdo con Landwher) considera que el carácter ficcional de un texto puede resultar tanto de una modificación intencional efectuada por el productor como de una modificación co-intencional efectuada por el receptor; sólo en este último caso la comunicación es exitosa.

En el texto o ficción se cumplen diversos tipos de acto de habla serios a los cuales nos dedicaremos en el cuerpo del trabajo. En ellos, el hablante (componente ficticio), por ejemplo, el hombre abandonado, asume como propio el discurso ficcional y se dirige a su oyente, la mujer traidora, (componente ficticio), y presenta los objetos y hechos de referencia como presentes y como reales. El cantante transmite el mensaje de la fuente de lenguaje ficticia y del autor de la letra, debido al desdoblamiento de los constituyentes de la situación comunicativa en la comunicación ficcional.

El siguiente cuadro ilustra lo dicho al respecto:

TEXTO				
Modificador Intencional Autor de la letra a	(Hecho de habla) p Hablante Oyente b c		Intérprete de a y b Cantante d	Modificador Intencional Público oyente e
Componente real	Componente ficticio	Componente ficticio	Componente real	Componente real
Acto de Habla Indirecto <i>*acto primario</i> declaración o pedido serio de a a e "Por la presente los invito a imaginar p " <i>*acto secundario</i> aserciones fingidas o no serias de p	FICCIONALIDAD Actos de habla serios en la ficcionalidad de su contexto			

Cuadro 1

Debemos destacar el aspecto pragmático de estas obras, cifrado en su oralidad, al punto de que muchas de ellas podrían ser consideradas piezas dramáticas².

4. Acerca de la cortesía verbal.

La noción de cortesía ha sido tratada por varios autores³. Por razones de espacio omitimos esta discusión y citamos a Lavandera (1988) cuyo trabajo se sitúa en el extremo opuesto de los que definen el concepto asimilándolo a formas socialmente prestigiosas, a lo eufemístico o a lo socialmente esperado.

Siguiendo a Fraser y Nolen, esta autora (1988, 1197) considera la cortesía como un *continuo*; una noción que complementa la de fuerza ilocutoria y que como ésta tiene carácter obligatorio, es decir, una propiedad permanente de los actos de

² Vilariño (1965, 58) afirma: "El impulso de llamar canciones a estas piezas se ve frenado cuando se busca en sus textos el carácter eminentemente lírico propio de la canción...la mayoría prefiere comunicar hechos, dramatizándolos a veces, muy a menudo narrándolos."

³ Entre otros por Lakoff(1975), Zimin(1981), Leech(1983) y Lavandera(1988)

habla.

Lavandera (1988) analiza las características pragmáticas de cada uno de los modelos de cortesía, especialmente los de Lakoff, Leech y Brown y Levinson (B. y L. de ahora en más). Estos dos últimos autores no definen expresamente la cortesía, pero integran el concepto en un modelo pragmático de estrategias.

Lavandera (1988, 1201) encuentra que este modelo restringe la noción de cortesía a estrategias aplicables sólo cuando hay amenaza de imagen, y que sus autores, B. y L., no advierten que la cortesía, como la fuerza ilocutoria, es un componente permanente de los actos de habla y así omiten de sus datos lingüísticos las estrategias dirigidas a la descortesía o a un grado neutral de aquélla. Por otra parte, sigue diciendo la autora, no está claro que el grado de cortesía esté adscripto a un mecanismo lingüístico particular o estrategias, sino a un acto de habla completo dentro del cual ocurre, pues sólo esta presuposición hace posible explicar la acumulación de estrategias similares en un mismo acto de habla.

5. Nuestras hipótesis.

Frente a estas posturas, sostenemos como *primera hipótesis una síntesis dialéctica de ellas*, a saber: que *la fuerza de cortesía es un continuo atinente al acto completo de habla, abrumadoramente constituido por comportamientos que, en la convivencia comunitaria, de ordinario funcionan como automatismos inconscientes, pero que, en su remota génesis, configuraron estrategias. Cuando recuperan su origen racional, porque el hablante traba consciencia de ellos, o, a fortiori, porque los utiliza a desigño, recobran su índole estratégica, pues sirven a una manipulación racional del lenguaje.*

B. y L. (1978, 90) aclaran a este respecto que con la palabra *estrategia* no quieren significar que, lo que ellos indican como estrategias, sean necesariamente conscientes sino que se vuelven conscientes cuando aparecen errores interaccionales y manipulaciones entre los actores.

Estos autores usan la palabra *estrategia*, a pesar de sus connotaciones de premeditación, porque ella denota un elemento racional que recubre a) planes inmotivados de acción (no necesariamente inconscientes) y b) rutinas o planes previamente construidos cuyo origen racional original está preservado no obstante su actual aplicación automática como programas hechos.

Asimismo, insisten en que *cualquier agente racional portador de imagen pública* intentará utilizar las *estrategias de cortesía* para evitar o minimizar los actos que puedan amenazar esa imagen. Recogiendo el vocablo de Goffman, B. y L. (ib., 66) aluden a la imagen pública que cada uno de los miembros de la comunidad tiene de sí y que en la interacción cooperan en mantener debido a su mutua vulnerabilidad. Distinguen entre *imagen negativa* (nec-activa) o exigencia de cada miembro adulto competente de que sus acciones no sean impedidas por otros e *imagen positiva* o deseo de cada miembro de que sus requerimientos sean deseables por otros.

Aquí introducimos nuestra *segunda hipótesis: las estrategias de cortesía (en el sentido lato del término, que denota al continuo) no sólo se aplican con aquel propósito*

reparador o minimizador, sino también con el propósito contrario de realizar el acto amenazador o acentuar su amenaza, sin reparación de imagen, lo cual nos lleva al otro extremo del continuo: el de la descortesía.

Esta situación no ha sido contemplada en la teoría de B. y L.. Consiguientemente la escisión entre la cortesía que resguarda la imagen positiva y la que protege la imagen negativa, para los actos claramente intencionados *on record* con acción reparadora, debe extenderse a ese tipo de actos cuando carecen de reparación; es decir: *distinguir entre (des)cortesía lesiva de la imagen positiva y (des)cortesía lesiva de la imagen negativa*⁴.

Confeccionamos pues, el diagrama que nos interesa:

Acto amenazador de imagen				
con intención clara (<i>on record</i>)			con intención encubierta (<i>off record</i>)	
Sin acción reparadora		Con acción reparadora		
descortesía lesiva de la imagen		cortesía neutra respecto de la imagen 3	cortesía protectora de la imagen	
positiva 1	negativa 2		positiva 4	negativa 5
			6	7
			cortesía	descortesía

Cuadro 2

B. y L. sólo consideran como actos sin reparación (*without redressive action, "baldly"*) a aquéllos que se realizan de la manera más directa, clara y concisa posible, al modo de las Máximas de Grice (1975), en las siguientes circunstancias: a) cuando la demanda de imagen puede ser suspendida a favor de la urgencia o la eficiencia involucradas en el acto, b) cuando el peligro para la imagen del Oyente (de aquí en más O) es muy pequeño como en solicitudes, ofrecimientos o sugerencias a favor del O y c) cuando el poder del Hablante (de aquí en más H) es muy superior al del O.

Proponemos como *tercera hipótesis* que *todos los actos en que la imagen no corre riesgo pueden abarcar la zona neutra del continuo.*

Los actos *off record*, a los cuales, por definición, no es posible atribuir una intención comunicativa clara, tienen usos reparadores de la imagen, lúdicos, poéticos, etc.. En el primer uso el H evita responsabilidad por la potencial interpretación de daño de imagen y, al provocar implicaturas conversacionales por violación de las Máximas de Grice, da pistas al O para que interprete lo que quiere decirle.

Creemos que también para la *descortesía* hay una natural gradación en el continuo, que lleva al H a realizar el acto con intención clara o con intención encubierta. Por tanto *escindimos los actos con intención encubierta, entre los que se realizan con cortesía y aquellos que se hacen con descortesía.*

B. y L. no contemplan esta distinción y entre las 15 estrategias *off record* que ellos estudian están, por ejemplo, *las de ser irónico o metafórico, que a nuestro entender, algunas veces, están motivadas por descortesía hacia la imagen positiva del O,*

⁴ Brown y Levinson (1978), figura 5, pág.74.

sobre todo en expresiones de crítica, burla, etc.. Por ejemplo, si alguien dice “¿Por qué estás siempre fumando?” (ib., 225), como los mismos autores aseveran, conlleva una crítica importante. Para nosotros, ello importa una descortesía lesiva para la imagen positiva del O. En (ib., 99) expresan que, para la cortesía hacia la imagen positiva, el esfuerzo puesto en pistas de estrategias *off record* comunica deseo sincero de satisfacer los requerimientos de imagen del O; pero con esta salvedad que queremos subrayar: *a menos que el esfuerzo sea irónico o sarcástico*.

Omitiremos la estrategia de no hacer el acto amenazador por carecer de relevancia lingüística.

Para cada elección de estrategias hay un peligro mayor o menor de amenaza a la imagen como ilustra el siguiente cuadro:

Continuo	Descortesía		Cortesía neutra	Cortesía	
	positiva	negativa		positiva	negativa
Peligro de imagen	Máximo		Neutro	Grande	
Estrategias	On record Off record		On record	On record Off record	

Cuadro 3

Según nuestros autores, la elección de estrategias codifica el riesgo calculado de un acto amenazador de imagen cuyo peso está medido en términos de las variables sociales independientes P (poder), D (distancia social) y R (rango de imposiciones definido intraculturalmente sobre los requisitos de imagen positiva y negativa) que son de conocimiento mutuo entre los miembros de cada cultura. La importancia de P, D y R reside en que son factores que involucran a otros también importantes como los *situacionales*. Así éstos se incorporan a aquéllos y los hacen variar situacionalmente, es decir, en un contexto particular para un acto particular amenazador de imagen.

El H y el O tienen una estimación aproximada del peso de cada una de las variables, de modo que el H puede intentar redefinir el peso esperable de una de ellas a expensas de las otras y, de este modo, tomar ventaja de las presuposiciones de conocimiento mutuo entre H y O.

El hecho de que haya tres posibles variables para manipular significa que la variable escogida para ser manipulada resulta encubierta (ib., 233).

Sin embargo, cuando P es la variable de mayor peso, ya no puede permanecer encubierta y se presenta claramente en dos situaciones polares como responsable principal: a) en la cortesía llamada “deferencia” y b) en la descortesía (lesiva de imagen).

En la primera, según nuestros autores (ib., 82) P es una dimensión social *asimétrica*; es el grado por el cual el O puede imponer sus propios planes y su propia evaluación (imagen) a costa de los planes y la evaluación del H. En la segunda, a nuestro criterio, P tiene la misma definición, obviamente permutando los papeles de O y H.

B. y L. brindan (ib., 225) modelos diádicos que tipifican las relaciones en

público. En el nº 1, aplicable a sociedades como las de la India, dominadas por un alto valor P, se utilizan las estrategias *bald on record* para los inferiores y cortesía negativa o cortesía *off record* para dirigirse a los superiores. El alto valor P disuade de cualquier lesión a la imagen en las estrategias *bald on record*.

Este esquema sería aplicable a las estrategias de descortesía, pero aquí las relaciones deben verse según el poder que cada participante ejercita para ocupar su lugar. En tal caso, pues, P no depende tanto de evaluaciones sociales estables de individuos o roles, sino que prevalece el factor individual, según quien pretenda arrogarse el poder. Así, por ejemplo, en la *deferencia (plano de la cortesía)* el H se humilla ante el O en función de sus respectivos roles sociales; en la *descortesía*, por lo contrario, en función del poder que se atribuye, el H humilla al O.

Por tanto, nuestra *cuarta hipótesis: la variable P es la responsable principal de la descortesía y está basada en factores personales.*

Los actos de habla descorteses trasuntan, luego, una *disputa por el poder* entre H y O; cuando ello no basta, el paso siguiente en la interacción de los interlocutores es, simplemente, el abandono del nivel simbólico para incurrir en la fuerza física. Mediante la descortesía, el H o bien pretende restablecer la relación de poder preexistente o bien impide actuar al O, lesionando sus imágenes positiva o negativa.

Pardo (1988) redefine lingüísticamente conceptos tomados de la Teoría Psicoanalítica de la Comunicación Humana (Watzlawick et alii, 1967), teoría que provee los medios para clasificar las relaciones humanas según la distribución del poder. Esa autora afirma que la manipulación verbal del poder, de la que da cuenta el fenómeno de la cortesía, está en estrecha relación con las nociones comunicativas de simetría y complementariedad y sus respectivas patologías: escalada simétrica y complementariedad rígida. La primera patología se origina cuando los discursos descorteses son los únicos componentes de la relación o los que priman en ella. La segunda aparece cuando se abandona la propiedad de la alternancia: el hablante que produce la zona de tensión más fuerte es siempre el mismo en todas las interacciones sin que el otro hablante tenga oportunidad de cambiar de rol. Pardo agrega que, cuando las tensiones están implementadas descortésmente, la relación de complementariedad rígida, se torna más evidente para el análisis lingüístico.

Extraemos como *corolario* que la presencia preponderante de la descortesía asegura la ocurrencia de la patología de la escalada simétrica y resalta la patología de la complementariedad rígida, cuando ésta se da. Consiguientemente inferimos que *acaece la descortesía cuando hay un desequilibrio en la relación de poder: este desequilibrio produce la descortesía, lo cual viene en abono de nuestra cuarta hipótesis.*

Por lo que atañe a la *variable D*, en el plano de la cortesía, recogemos su definición de B. y L. (op.cit.,81) como medida social simétrica de similitud o diferencia conforme a la cual H y O pretenden los propósitos del acto; generalmente se revela a través de *dimensiones* como la evaluación de la frecuencia de la interacción y el intercambio de bienes, inclusive el mutuo intercambio de

imagen. Estos autores dicen que una parte importante de la evaluación de D está basada en atributos sociales estables. Nosotros afirmamos como nuestra *quinta hipótesis*, que en la descortesía, por el contrario, la evaluación de D está basada en factores personales.

Por ello para el plano de la descortesía aportamos el concepto de *distancia* como *medida personal asimétrica de diferencia* conforme a la cual el H pretende los propósitos de su acto y encontramos que ella se revela por una *única dimensión* (equiparable, por ende, a la variable misma): la *antipatía*, cuando la descortesía se dirige a provocar lesión a la *imagen positiva del O*, y la *falta de respeto*, cuando la descortesía se dirige a provocar lesión a la *imagen negativa del O*.

En la cortesía o en la descortesía relativas a la imagen positiva del O, respectivamente la simpatía reduce la D y la antipatía la aumenta: en el primer caso, el H procura un acercamiento untando la imagen del receptor y tratándolo como un miembro de su propio grupo; en el segundo, es indiferente, desdeñoso o hasta cáustico para con los deseos o requerimientos de imagen positiva del O, tratándolo como un miembro ajeno al grupo o como un antagonista.

En la cortesía o en la descortesía relativas a la imagen negativa del O, respectivamente el respeto y la falta de respeto aumentan la D: en el primer caso, el H evita la amenaza de la pérdida de determinación propia del O absteniéndose de familiaridad hacia él; en el segundo, al desconocer los requerimientos de imagen negativa del O, el H lo humilla y cuanto mayor es la falta de respeto, tanto mayor resulta la descortesía destinada a agravar los efectos del acto amenazador de imagen negativa, inclusive cuando eventualmente esa falta de respeto imponga un acercamiento, de hecho no deseado por parte del O.

La *variable R*, según B. y L. (ib., 82), es un rango de imposiciones situacional y culturalmente definido; es el grado por el cual dichas imposiciones interfieren con los requerimientos de propia determinación o de aprobación de un agente.

Para los actos amenazadores de imagen negativa, dicha variable abarca diversos pagos de imagen como, por ejemplo, provisión de tiempo, información o consideración. Para los actos amenazadores de imagen positiva, comporta un juicio acerca de la cantidad de aflicción que tal imagen recibe estimada por la discrepancia entre la propia imagen que el O tiene de sí y la que le presenta el acto amenazador.

La *variable R* es una medida de la imposición de valores supuestamente comunes a los interlocutores; en nuestro caso, sobre los requerimientos de imagen negativa y positiva de los distintos antagonistas del protagonista. Valores tales como el cariño y el respeto a la *madre*; a la *amistad*; a la *mujer fiel* con su respectiva jerarquía cultural de los aspectos de imagen positiva: sumisa, recatada, hogareña; y al *barrio o arrabal*, cuyo acatamiento por parte del protagonista es la razón situacional e intracultural que lo hace sentirse con *derechos* para realizar sus actos amenazadores de imagen y asegurar la *seriedad* de la imposición, como comprobaremos.

La prescindencia de dichos valores o la inconsecuencia para con ellos por parte del O provoca la descortesía del H.

La variable R se encuentra cifrada para los actos amenazadores de imagen negativa en imposiciones como órdenes, advertencias, etc. y para los actos amenazadores de imagen positiva en críticas, reproches, etc..

Resumimos ahora explícitamente lo que venimos considerando de modo implícito:

La fuerza de cortesía⁵ de un acto amenazador de imagen, destinada a reparar o minimizar esa amenaza, es directamente proporcional al peso de tal acto y, por consiguiente, *ese peso es un indicador de aquella fuerza*. Como el peso del acto depende de las variables sociales P, D y R, de mutuo conocimiento entre los actores⁶, éstas resultan aptas para evaluar aquella fuerza. Brevemente: *la fuerza de cortesía es función o variable dependiente de las variables independientes P, D y R*.

Cuando el acto amenazador de imagen conlleva *descortesía*, ésta propende a asegurar la eficacia ínsita de tal acto o bien a aumentarla; es decir, a preservar o acentuar su peso. Por ende, éste es un *indicador del quantum de descortesía*. Ahora resulta, pues, que *la fuerza de descortesía también es función de las variables independientes P, D y R*.

Como la cortesía y la descortesía son dos aspectos del mismo continuo, o sea, dos valuaciones opuestas de la misma función, lo que acontece para las imágenes positivas o negativas en el plano de la cortesía, es lo opuesto de lo que acontece respectivamente para esas mismas imágenes en el plano de la descortesía.

Finalmente, tanto para P cuanto para D, así como en la cortesía dependen de evaluaciones sociales estables, en la descortesía dependen de factores individuales.

6. Estrategias verbales del continuo de cortesía.

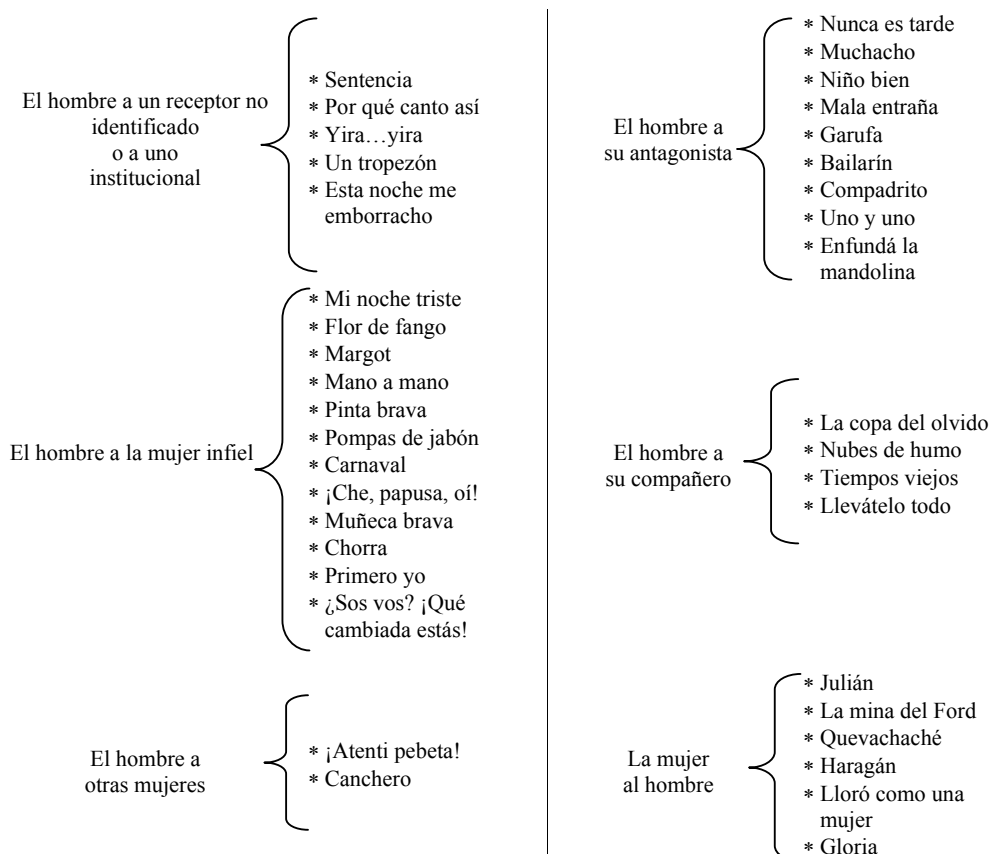
6.1 Si bien no podemos hablar de interacciones verbales en sentido estricto, porque no hay intercambios de ese tipo (se trata de interacciones unilaterales), el conjunto de los actos lingüísticos ficcionales y comunicativos del corpus refleja las relaciones sociales de los protagonistas *al recrear su contexto interactivo*: producir un enunciado es entablar una interacción social.

Dichos actos revelan, exactamente del mismo modo en que discurre la comunicación ordinaria, que no se habla a un destinatario real, sino a uno *modelado por la forma de una imagen, según lo que se cree saber de él*. Por supuesto, en la decodificación, ocurre otro tanto por parte del receptor. La diferencia con una interacción es que en ésta hay modificación recíproca de las imágenes de los protagonistas del discurso; en cambio, en las acciones de nuestro corpus la imagen aparece como cristalizada y reiterada. Sin embargo, quien las produce adopta una *actitud interactiva*: intenta prever las reacciones del receptor poniendo en marcha las estrategias de los actos amenazadores de imagen, de acuerdo con su juicio racional, según el riesgo para las imágenes propias y del interlocutor.

⁵ Tomamos la expresión "fuerza de cortesía" de Lavandera (1988,1197).

⁶ Remarcamos lo que dicen B. y L. (op.cit., 79-81) en el sentido de que dichas variables no deben ser interpretadas al estilo de los sociólogos, sino como las presuponen los actores.

El contexto interactivo, determinado por el tipo de relación que entabla el protagonista, define la elección de estrategias, al mismo tiempo que éstas caracterizan dichas relaciones. Luego, la agrupación pragmática en series de letras según sus emisores y receptores ficcionales, que funcionan como categorías de participantes, abre camino para este estudio de las estrategias del continuo de cortesía y, primordialmente, de las de descortesía:



6.2 Metodología de análisis.

Supondrá tener en cuenta, desde la perspectiva del *emisor*, cómo se entabla cada tipo de relación, intentando descubrir su calidad como un aspecto del *ethos* de esta cultura rioplatense. La persona modelo (PM) según B. y L. (ib., 63) nos brindará los medios para llevar a cabo esta tarea.

Mediante el análisis de las emisiones portadoras de estrategias de cada grupo de letras haremos visible la dinámica de los razonamientos y presuposiciones del emisor y el correspondiente grado de la propiedad de cortesía implicado en cada relación y manifestado en dichos actos de habla.

Si bien nos comprometemos a enfocar la lengua como *proceso*, omitiremos las estrategias utilizadas por el escritor, pues no hacemos análisis estilístico; de modo que deslindaremos, en la medida de lo posible, cuestiones referidas a parámetros de estrategia textual que afectan la apariencia del texto: rima, ritmo, medida, etc., imposiciones de la variante situacional estilística inherentes a este

hecho de habla. Justamente, una de las razones que presidieron la delimitación del corpus fue evitar interferencias aún más marcadas con las estrategias del escritor, por ello desechamos aquellas letras de índole eminentemente lírica, que incluso muestran una actitud hacia la mujer discrepante del protagonista modélico.

Como nos atenemos a un registro escrito de las letras que estudiamos, no podemos ocuparnos de las estrategias que involucran a factores prosódicos (como la intensidad, el tono, etc.) utilizados para expresar el contenido ilocutorio.

Subyace a nuestro estudio la idea de que con las estrategias de cortesía abordamos modos de conducta humana expresados por el lenguaje, evidencia de las competencias pragmáticas y socio-cultural sobre las cuales se articula la competencia lingüística. Creemos que no hay razón para separar estas clases de información que posee el H, ya que el contexto se codifica en el texto, de manera que no puede quedar excluida de la competencia lingüística la situación comunicativa vehiculizada como parte del sentido por emisiones o enunciados: “el lazo entre lo explícito y lo implícito es constitutivo de la inteligibilidad de lo explícito” (Meyer 1987, 144). En suma, se trata de realizar un enfoque sociolingüístico aplicado a la pragmática, como preconizan B. y L.

6.3 El uso del lunfardo está comprendido en la estrategia 4 de B. y L. de cortesía positiva referida a marcadores de identidad o pertenencia al grupo en la variante uso de jerga o slang.

Desde la perspectiva del H, este uso presupone que el receptor participa de su competencia comunicativa, lo cual incluye el espectro local de las orientaciones de valores y tipos de comportamiento evaluativo (variable R).

No se trata de un fenómeno de cambio de código: H y O comparten el único que poseen. Es el caso en que una variedad funcional constituye una variedad social o diastrática.

La mayoría de las letras de tango, especialmente las de la década estudiada, recrean esa oralidad de hablantes monolingües de español que utilizan un estilo coloquial urbano con frecuentes lunfardismos. En resumen, este lunfardo no es sino un vocabulario, generalizado sobre todo entre las clases populares, y ya no una jerga ladronil como el lunfardo primitivo.

6.4 En cada letra, con la sola excepción de aquellas en que el destinatario del mensaje es únicamente la audiencia y no existe oyente ficcional, como por ejemplo, en “Por qué canto así” de Flores, para resguardar su propia imagen positiva y la negativa de la audiencia (receptor no ficcional), nuestro emisor acude a una *macroestrategia de argumentación indirecta cortés*⁷, equiparable a la 13 de cortesía positiva “Dé razones” y a la 1 de cortesía negativa “Sea convencionalmente indirecto” de B. y L..

Nos hallamos ante un macroacto de habla o macroacción (van Dijk 1983, 86-

⁷ Ver en Charolles (1980) el concepto de argumentación indirecta. Esta induce al auditorio a comprender las razones del enfoque argumentador, aun sin aceptarlas, y resguarda la eventual pretensión del argumentador de no haber querido producir el efecto que se impute a su conducta.

87) que refleja la intención global del H cuya estrategia se realiza a través de una secuencia de actos de habla que abarca a todo el hecho de habla o texto como totalidad compleja. Como afirma Veihweger (1987) en el nivel accional, la formación de unidades se desarrolla a la inversa de los complejos proposicionales de la macroestructura semántica, dado que las unidades de acto se estructuran primero mediante sistemas complejos de finalidades que son la base de los textos. Tal macroacción es indirecta (Searle, 1975) porque la fuerza ilocutoria del acto primario es reconocida por la audiencia mediante un proceso de inferencia. Su efecto perlocutorio pretendido es reforzar los sentimientos de comprensión de ese receptor no ficcional, en quien buscará solidaridad, puesto que su argumentación, que ora toma la forma de discurso narrativo, ora la de discurso dramático, se desenvuelve en el campo problemático de sus propios valores y creencias. Intentará que el O real lo comparta, sin exigirle ubicarse en una perspectiva común de grupo.

En síntesis: la relación con la audiencia es la búsqueda no impuesta de asentimiento; y las técnicas discursivas, los medios para lograrlo. La *variable P* es, en este caso, muy *baja* (sólo se arroga el derecho de contar) o está *neutralizada*, pues pretende persuadir.

Esta estrategia: 1º) busca una persuasión exitosa por el vehículo legitimador elegido: la letra de tango; 2º) no demanda del argumentador otros recursos tácticos que los señalados de narración o dramatización; 3º) minimiza el riesgo de amenaza a la imagen negativa del O real, pues el H no intenta intervenir en la conducta de la audiencia, sino sólo actuar en la esfera de las representaciones y convicciones de ella; y 4º) provee una salida airosa al H que deja la libertad al destinatario para decidir la interpretación del acto.

Esta macroestrategia de argumentación indirecta determina, por otra parte, una *situación plurireceptiva*: hay un receptor implícito (la audiencia) y un receptor explícito (el O ficcional). En cuanto el protagonista se dirige al receptor explícito, por ejemplo la mujer infiel, esgrime una actitud coercitiva de *alto P*, no persuasiva, abiertamente crítica de la destinataria y con marcado riesgo para la imagen femenina, desdeñando en esta circunstancia el riesgo para su propia imagen.

Asimismo, cada acto de habla secundario de la secuencia inferente del macroacto indirecto posee una o dos fuerzas ilocutorias propias, según sea directo o indirecto y, eventualmente, integra una acción compuesta o macroacción con otras de igual rango o con acciones simples, constitutivas a su vez, de la *holomacroacción indirecta* en cuestión. En suma: sistemas complejos de finalidad de base que constituyen una finalidad superior como un plan de acción común y vinculante de las diversas letras de tango.

El siguiente ejemplo: *Y mañana, cuando seas descolado mueble viejo/y no tengas esperanzas en el pobre corazón,/si precisás una ayuda, si te hace falta un consejo,/acordate de este amigo que ha de jugarse el pellejo/p'ayudarte en lo que pueda cuando llegue la ocasión...* ("Mano a mano", Flores) es una secuencia de actos parciales, secundarios en relación a la macroacción indirecta; se trata de una *predicción* (los dos primeros versos), seguida de un *acto indirecto de ofrecimiento bajo la forma de pedido*. Ambos

actos son *descorteses* y amenazadores de la imagen negativa del O ficcional. La fuerza ilocutoria secundaria de este último choca con la correspondiente fuerza ilocutoria primaria: si el H sólo se constriñera a un ofrecimiento, predicaría un acto futuro suyo hacia la O y ésta sólo vería amenazada su imagen negativa por tener que aceptarlo o rechazarlo, pero, como nuestro H exhibe un alto P en sus actos hacia O ficcional, cambia el ofrecimiento por un pedido perentorio; entonces el acto futuro ya no concierne al H sino a la O y la imagen de ésta se ve mayormente amenazada pues el H presiona para que ella haga el acto: “acordate” es una forma imperativa y descortés pues para no serlo el pedido debió ir reparado con formas que minimizaran la amenaza. Es claro que este pedido no llega a constituir una *orden* por la restricción explícita que imponen las cláusulas adicionales: al restringirse el cumplimiento de la obligación de acordarse, ya no es obvio ni para el H ni para la O que la O vaya a hacer el acto.

La descortesía remanente en la instrucción “acordate” es el último estadio de descortesía cuyos dos primeros términos son, en orden decreciente, “descolado mueble viejo” y “pobre corazón sin esperanzas”. A tal estadio sucede la inflexión de la descortesía en la cortesía, que es protectora de la imagen femenina (cifrada en la aseveración “este amigo ha de jugarse el pellejo p’ayudarte en lo que pueda cuando llegue la ocasión”) y, al mismo tiempo, protectora de la imagen del H, principal motivo para el giro cortés.

El siguiente ejemplo sirve para ilustrar el caso de *argumentación explícita descortés* destinada a la *receptora ficcional* y de *argumentación indirecta cortés* destinada a la *audiencia*: *Son macanas: no fue un guapo haragán ni prepotente, ni un cafishio de averías el que al vicio te largó; vos rodaste por tu culpa, y no fue inocentemente: ¡berretines de bacana que tenías en la mente/desde el día en que un magnate cajetilla te afiló!* (“Margot”, Flores).

El contenido proposicional del enunciado “son macanas”, coincidente en un todo con el compromiso de factualidad presente en la fuerza ilocutoria de esta aseveración, sostiene la contra-argumentación en marcha ya que establece una relación probatoria de tal enunciado con cada una de las aseveraciones que emite a continuación. El ítem lexical “macanas” [mentiras] introduce destempladamente la *refutación* de la disculpa que verosímilmente la antagonista le ha ofrecido de su proceder. Cada argumento es rechazado: el adverbio “no” se refuerza en las conjunciones “ni” de modo que la negación va afectando a todos los elementos de la emisión. La afirmación de peso: “vos rodaste por tu culpa, y no fue inocentemente” es la formulación de su versión condenatoria de los hechos. Está enfatizada por la *estrategia de descortesía lesiva de la imagen positiva* que se revela en la exclamación despectiva con referencias axiológicas negativas, como “berretines de bacana” o “magnate cajetilla”, y que, por supuesto, implica recriminación a la mujer por su desertión del grupo del H.

Con respecto al otro propósito del ejemplo que comentamos, *la estrategia de argumentación indirecta*, pone en marcha el principio cooperativo griceano: brinda información necesaria al receptor implícito que, si sólo hubiera estado destinada al receptor explícito, provocaría implicaturas por violación, sobre todo, de las

máximas de Cantidad y Relevancia (habría más información de la requerida, pertinente, de modo exagerado); al contrario, esta información sugiere la interacción argumentativa implícita en la cual el emisor se involucra; por lo que la referida estrategia, en este caso, también es equiparable a la estrategia 1 “Dé pistas” de los actos *off record* de B. y L..

6.5 Como hemos podido apreciar (cfr. el cuadro 4), a pesar de ser la nuestra una selección, las intervenciones masculinas son abrumadoramente superiores en número a las femeninas y la réplica del antagonista está por completo ausente, excepto en “Seguí mi consejo” (pág. 156 de la Antología utilizada).

Interpretamos el yo individual de cada letra con su relato de experiencias personales que expresa sus creencias y opiniones privadas como un yo social, portador de una ideología grupal de individuos de extracción marginal cuya estructuración cognitiva ha sido modelada por esa condición miserable de vida. La PM (persona modelo) en términos de B. y L.. En nuestro caso, un agente racional portador de imagen que elegirá hacer actos amenazadores, sin reparación de imagen, como el mejor medio para satisfacer las metas que se ha propuesto.

Como vemos, el hombre presenta una personalidad sobrevalorada, machista y su discurso es netamente reivindicatorio.

Este hombre machista se *arroga poder sobre los demás*, pues considera que no ha recibido el reconocimiento que merece y, como no aprendió a manejar sus impulsos, actúa con *agresividad*. Para la protagonista femenina, de escasa entidad en nuestro corpus, cabe el mismo análisis, *mutatis mutandis*.

6.6 Escogemos en primer término el grupo de letras destinadas a un receptor no identificado o institucional. Dicho grupo se caracteriza por el uso moderado de estrategias de acción clara orientadas hacia la protección de la imagen del O ficcional.

Esta es la oportunidad del H de *argumentar explícitamente*, de dar razones, lo cual constituye su *principal estrategia*; necesita presuponer que el O está interesado en escucharlo y por ello cuida muy bien las potenciales violaciones a la imagen de este último. En cambio, prefiere poner a prueba su propia imagen positiva al cometer el acto de *confesarse* con el O, *admitiendo su culpa o infligiéndose humillación*: *Porque quise mucho, porque me engañaron/y pasé la vida barajando sueños.../Porque soy un árbol que vivió sin flores,/porque soy un perro que no tiene dueño.../Porque tengo odios que nunca los digo,/porque cuando quiero me desangro en besos.../Porque quise mucho y no me han querido.../¡Por eso yo canto tan triste, por eso!* (“Por qué canto así”, Flores).

Los conectores tienen gran importancia en la progresión de la *argumentación explícita*; en el ejemplo brindado, “porque”, “y” y “por eso” introducen los argumentos, el primero de los cuales se reitera al final como principal razón para su lamento y admisión de responsabilidad; hasta que el último y pragmático “por eso” oficia de síntesis de todas las aseveraciones precedentes.

También se confiesa y humilla en: *¡Y pensar que hace diez años,/fue mi locura!/¡Que llegué hasta la traición/por su hermosura!/Que esto que hoy es un cascajofue*

la dulce metedura/donde yo perdí el honor./Que chiflao por su belleza/le quité el pan a la vieja,/me hice ruin y pechador.../Que quedé sin un amigo,/que viví de mala fe,/que me tuvo de rodillas,/sin moral, hecho un mendigo,/cuando se fue... ("Esta noche me emborracho", Discépolo).

Todas las razones que brinda el H derivan de su conocimiento de que comparte con el O valores comunes. Tal presuposición está presente en el encadenamiento de la secuencia de enunciados dependientes de "y pensar", frase que abarca precisamente al O en ese conocimiento de valores y actitudes, y por eso puede desahogarse. La perspectiva de conocimiento común no implica necesariamente pertenencia al grupo.

Es claro que el riesgo tampoco llega a ser demasiado grande para él: el O es o bien receptor institucional (un juez, un policía) o bien un receptor no identificado que lo comprende en su desventura; y por eso el H siente que es más importante que él.

Esto se advierte desde el punto de vista lingüístico en:

a) *Las formas de tratamiento*: es una de las pocas veces en que recurre a tratamientos de respeto. *¡Mire, si no es pa' suicidarse/que por este cachivache/sea lo que soy!* ("Esta noche me emborracho", Discépolo).

En estos casos, el uso de usted implica distancia y cortesía hacia el O frente a vos, forma de familiaridad o igualdad.

b) *Los vocativos* como, por ejemplo, "señor juez" o "agente": su enunciación remite a la situación social distinta entre el H y el O.

El H usa estrategias que implican que tiene en cuenta al O, pero no exagera simpatías por él, sólo es deferente. Aun en estos casos, es la variable P la que manipula para minimizar su peso; es decir, en el sentido opuesto al que el O está acostumbrado.

Esta *estrategia de la deferencia*, que se orienta a preservar la imagen negativa del O, sirve para transmitir justamente que el O pertenece a una clase social superior.

Apela, en otros casos, a la *estrategia de disculparse*: *¡Hay que ver, señor juez, cómo se vive/para saber después cómo se pena!* ("Sentencia", Flores).

Esta disculpa es una razón convincente para hacer el acto amenazador de *suplicar* al juez que atempere su sentencia.

Mezcla también *usos bald on record*: *¡Por favor, lárgueme agente!/No me haga pasar vergüenza* ("Un tropezón", Herrera).

La razón para su uso es la preferencia por la *máxima eficiencia* en realizar el acto, antes que el deseo de satisfacer la imagen del O por la urgencia de la situación; sin embargo, el imperativo está suavizado por la *súplica formular*: "Por favor".

En el siguiente ejemplo, el *uso del voseo* denota *igualdad social*, tiene por objetivo *incluir al O en la situación* que plantea y, como ésta es dramática, desesperada, *las estrategias son on record*: *Cuando la suerte q'és grela,/fayando y fayando/te largue parao.../Cuando estés bien en la vía,/sin rumbo, desesperao.../Cuando no tengas ni fe,/ni yerba de ayer/secándose al sol.../Cuando rajés los tamangos/buscando ese*

mango/que te haga morfar.../La indiferencia del mundo,/que es sordo y es mudo,/recién sentirás... ("Yira... yira", Discépolo).

En estas circunstancias no se requiere reparación de la imagen negativa del O porque se trata de una advertencia solidaria.

En todos estos actos bald on record estamos en la zona neutra del continuo.

6.7 *Tomamos ahora el grupo de letras dedicadas a la mujer infiel. Pondremos a prueba aquí nuestra hipótesis de la descortesía.*

6.7.1 Abundan los actos que muestran permanentemente una evaluación negativa de la imagen positiva de la destinataria; así nos encontramos con críticas, insultos, reprimendas, acusaciones, reproches, burlas, quejas y dichos irrespetuosos o despectivos, por los cuales el H indica que no le gustan o no aprecia los deseos, características personales o valores del O. Así, se queja y reprocha en: *Si hasta el nombre te has cambiado como ha cambiado tu suerte:/ya no sos mi Margarita...¡ahora te llaman Margot!* ("Margot", Flores). Acusa y critica: *Justo en los catorce abril/te entregaste a la farra,/las delicias del gotán./Te gustaban las alhajas,/los vestidos a la moda/y las farras de champán...* ("Flor de fango", Contursi). Se burla en: *¡Disfrazada de rica estás papa/lo mejor que yo vi en carnaval!* ("Carnaval", Jimenez). Es irrespetuoso e insultante: *¿No manyás, che, pelandruna,/que te vende de muy lejos/esa piel de zorro viejo/más pelada que Alvear?* ("Pinta brava", Battistella).

Este menoscabo de la imagen positiva del O se manifiesta también en expresiones de emociones violentas, actos de habla cuya regla esencial cuenta como un intento de infundir temor al O:

Me revienta tu presencia, pagaría por no verte! ("Margot", Flores).

Esta atmósfera peligrosa para la *imagen positiva* de la destinataria es creada, sobre todo, por la siguiente *estrategia*:

Uso de vocativos lesivos de imagen, marcadores de identidad social: En todos ellos advertimos que, además de atraer la atención de la interlocutora en sus funciones conativa y fática corrientes, el H los emplea como descalificadores y oscila entre la conmiseración y el desprecio: "pobre percanta", "pobre mina", "pelandruna abacanada", "che, Madam", "che, vampiresa, juguete de ocasión", "Chorra". Nuestro protagonista, de estirpe arrabalera y a veces rufianesca, usa estos términos característicos de su ambiente⁸.

Desde luego, en nuestras letras, debemos distinguir entre los vocativos empleados para la *estrategia de pertenencia al grupo o de solidaridad con él*, que reflejan cortesía hacia la imagen positiva, como cuando le habla a la "pebeta" o simplemente a la "percanta" o a la "mina"; y aquellos empleados como *estrategia para exagerar antipatías y denuncia de traición de clase* como "pelandruna abacanada", "vampiresa" o "madam", entre los cuales, como dijimos, el H oscila entre la conmiseración y el desprecio con términos axiológicos de descortesía lesiva de la

⁸ Una estrofa de "Versos Rantifusos" de Fernández, citado por Salas (1986) colecciona dichos términos: *Yo a la mina le bato paica, feba, catriela,/percanta, cosa, piba, budín o percantina,/ chata, bestia, garaba, peor es nada o fémina, / cusifai, adorada, chirusa, nami o grela.*

imagen positiva.

Otra vertiente de esta estrategia es el *uso de vocativos extensos*. A la posibilidad de que se trate de un simple recurso estilístico de esta poética, antepone la de un *recurso estratégico de argumentación indirecta*, que además de cumplir con su función de desprestigio o descalificación de la destinataria, por lo cual *también la descortesía es una fuente de desviación de la eficiencia racional en términos de las Máximas de Grice*, fuerza a la audiencia a inferir como mensaje subyacente que la cantidad de información específica y negativa sobre la antagonista se vierte como *argumentos tendenciosos* a favor de la imagen positiva del H.

Dos ejemplos: 1) *Percanta que me amurastelen lo mejor de mi vida/dejándome el alma herida/y espina en el corazón,/sabiendo que te quería/que vos eras mi alegría/y mi sueños abrasador...* (“Mi noche triste”, Contursi); 2) *Pebeta de mi barrio, papa, papusa,/que andás paseando en auto con un bacán,/que te has cortado el pelo como se usa,/y que te lo has teñido color champán./Que en los piringundines de frac y fuelle/bailás luciendo cortes de cotillón,/y que a las milongueras por darles dique/al irte con tu “camba” batís allon...* (“Pompas de jabón”, Cadícamo).

En el primer ejemplo, el uso de la forma verbal evaluativa negativa sobre el agente responsable de la acción, “amuraste” [abandonaste], dentro de la proposición de relativo, también integrada por la construcción modal “dejándome el alma herida y espina en el corazón”, que contiene formas nominales evaluativas negativas: “herida” y “espina”; y luego por otra igualmente modal, que enfatiza el daño producido por el abandono, connota una *crítica* que lesiona la imagen positiva femenina.

En el segundo ejemplo, las proposiciones de relativo señalan *crítica* por el cambio de costumbres y distanciamiento afectivo; aunque asociadas al núcleo inicial cortés, dan como resultado de conjunto un tono marcadamente descortés: el H pasa sin solución de continuidad de la ironía a la crítica y, por último, a la sorna. En ambos ejemplos, la crítica a la antagonista lesiona también la imagen positiva del H, quien se delata por los juicios de carácter subjetivo que vierte; sin embargo, en tanto recurso estratégico de argumentación indirecta, funciona como argumento que sostiene su imagen positiva ante la audiencia: las proposiciones de relativo precisan datos sobre la O y en ellas, la forma “que” organiza la información para la audiencia que puede manejar la implicación de unicidad (identificación del referente).

El uso de vocativos desacreditantes y ofensivos⁹ es fundamental como estrategia de descortesía hacia la imagen positiva. Naturalmente el *uso cortés de los vocativos* procura, al contrario, proteger la imagen del O sustrayéndola del tratamiento menos educado con pronombres personales a secas.

Otra estrategia: inversión de presuposiciones de valorización. El H acude a *vocablos cariñosos o diminutivos*, pero que presentan una inversión de presuposiciones acerca de las relaciones entre el H y el O: el fin perseguido es la

⁹ Kerbrat Orecchioni (1986, 103), en su estudio sobre la subjetividad del lenguaje, observa que los términos peyorativos están siempre listos para funcionar como injurias y que la marca ilocutoria de la injuria es el resultado complejo de un conjunto de hechos de carácter léxico, sintáctico y entonacional.

burla irónica: *Muñeca, muñequita que hablás con zeta/y que con gracia posta batís “mishé”/que con tus aspavientos de pandereta/sos la milonguerita más “chiqué”... (“¡Che papusa, oí!”*, Cadícamo).

Observemos como estos hipocorísticos “muñeca”, “muñequita” podrían parecer corteses, pero inmediatamente aparece la burla en la proposición de relativo “que hablás con zeta”: esta característica es percibida como algo extraño en el medio rioplatense; sigue otra proposición de cortesía positiva: “que con gracia posta [fina] batís [dices] mishé”, es decir, la protagonista se adhiere a los patrones de afrancesamiento de las costumbres de la época ajenos a la gente de su clase; la proposición que sigue connota otra vez una burla cáustica: la construcción “aspavientos de pandereta”, cuyo núcleo y complemento son términos axiológicos negativos, comporta una descortesía totalmente lesiva para la imagen positiva de la mujer. Termina con otro diminutivo burlón e irónico. Bajo la apariencia de valoración se emiten juicios desvalorizadores.

Encontramos otro ejemplo de esta estrategia en el vocativo extenso ya comentado de “Pompas de jabón”.

6.7.2 Así como las letras sirven de pretexto para evaluar negativamente la *imagen positiva* de la destinataria, también ofrecen el marco a los actos amenazadores del requerimiento de imagen negativa, los cuales aseguran su *eficacia* mediante las *estrategias descorteses*. Encontramos *advertencias* y *predicciones* sobre el paso del tiempo, casi siempre ubicadas en las últimas estrofas, pues han sido precedidas de actos amenazadores de imagen positiva. Por ejemplo: *Campaneá que la vida se va/y enfundá tu silueta sin rango.../y si el llanto te viene a buscar/olvidate muñeca y reí,/meta champán que la vida se te escapa,/muñeca brava, flor de pecado.../Cuando llegués al fin de tu carrera,/tus primaveras verás languidecer...* (“Muñeca brava”, Cadícamo).

Este mismo tipo de advertencias y predicciones aparecen frecuentemente en el resto de las letras del grupo, dentro del cual, la estrategia más destacada es el *uso de imperativos*; expresión directa de uno de los actos más intrínsecamente amenazadores de la imagen negativa: la orden.

Por supuesto, la *zona neutra del continuo* reconoce también el uso de imperativos para los casos de no minimización de amenaza de imagen (por ejemplo: por razones de eficiencia, urgencia, etc.).

En la *descortesía* los imperativos no sólo se usan para dar órdenes con propósitos descorteses, por ejemplo: “Despistá, no seas chitrula” (“Pinta brava”, Battistella), sino también, como hemos visto, para realizar con esos mismos propósitos *advertencias, pedidos y consejos*. Ejemplos de estos dos últimos: *¡Che papusa, oí!/los latidos angustiosos/de mi pobre corazón...* (“¡Che papusa, oí!”, Cadícamo); *¡Guarda!/Cuidensé porque anda suelta,/si los cacha, los da vuelta,/no les da tiempo a rajar...* (“Chorra”, Discépolo).

Estrategia de la pseudo-súplica formular: en la estrategia de la súplica formular de los actos corteses *bold on record* B. y L. (ib., 101), las presuposiciones acerca de la relación entre el H y el O están invertidas pues, por razones de eficiencia, el H no tiene en cuenta la reparación de imagen del O y provee a su acto de urgencia

metafórica por el uso de formas imperativas: *perdóname, discúlpame*, etc.

Aparentemente, como veremos en el ejemplo, estaríamos en presencia de un uso de este tipo, sin embargo, mediante este acto de la *pseudo-súplica formular*, el H *se finge cortés para molestar aún más al O* y de ello da la pauta al cotexto: *Mina que te manyo de hace rato,/perdoname si te bato/de que yo te vi nacer./Tu cuna fue un conventillo/alumbrao a querosén...* (“Flor de fango”, Contursi).

Antes del “perdoname” aparece un vocativo que afecta la *imagen negativa* de la O ficcional: hace mucho tiempo ya que viene siguiendo sus pasos. Ello constituye una *osadía autoritaria* por la cual presiona a la O que queda inerte para escucharlo. El cotexto siguiente se encarga de corroborar que se trata de una *pseudo-súplica formular*, es decir, desprovista de su propósito convencional cortés. El H *delata* (a nuestro entender ante la *audiencia*) su oscuro origen y, sin darle tregua, prosigue su *crítica* durante el resto de la letra si exceptuamos unos pocos versos del comienzo de la última estrofa en que adopta una actitud comprensiva.

En la letra “¿Sos vos? ¡Qué cambiada estás!” (de Flores) también encontramos esta estrategia, por ejemplo: *Perdoná si en el recuerdo te traigo un poco de pena:/es que revivo en la escena lo que fuiste y lo que sos./Yo sigo siendo el de siempre, de gorra y de zapatillas,/no he entrao con los cajetillas y sigue aquí el corazón...*

Evidentemente con el “perdoná” no se disculpa para nada, al contrario, pretende burlarse. En los siguientes versos, critica acerbamente el abandono de los antiguos valores de la O.

6.8 Según B. y L., las vallas en la fuerza ilocutoria de los actos son los medios lingüísticos más importantes a disposición del H para suavizar las suposiciones de cooperación, información, veracidad, relevancia y claridad en atención a la imagen del O y también para aumentar la *cortesía* relativa de las expresiones.

Es obvio que en la descortesía con intención clara no encontramos vallas ni mecanismos suavizantes. Mucho menos, mecanismos impersonalizantes o formas de deleción del oyente pues las estrategias de descortesía están destinadas a patentizar o agravar la amenaza a la imagen que el acto conlleva; de modo que ello implica necesariamente la *referencia explícita* al destinatario y la *ausencia de usos pronominales inclusivos*.

6.9 Como hemos podido apreciar en nuestro análisis de la descortesía y como surge del de la cortesía de B. y L. (ib., 83), *el peso del acto amenazador de imagen se exagera cuando es portador de descortesía, o se aminora, cuando lo es de cortesía, a medida que aumenta respectivamente el P que el H detenta o se arroga en relación al O o el que el O posee como atributo social estable en relación al H*.

También nos ha sido dable observar que el comportamiento de D corresponde a nuestra descripción teórica. Por otra parte, queremos aclarar que el tratamiento de “vos” que el protagonista prodiga a su ex-compañera se debe a la inercia de su previa intimidad con ella y no ha de interpretarse como una actitud de acercamiento que, consentida, pudiera mitigar su descortesía, y , no deseada,

pudiera agravarla.

6.10 *En el grupo de letras dedicadas a otras mujeres* compuesto por ¡Atenti, pebeta! y Canchero (ambos de Flores), observamos que llevan en común la expresión idiosincrásica explícita de los valores del H; la primera afecta la imagen negativa de la destinataria y la segunda, su imagen positiva.

En “¡Atenti, pebeta!” encontramos la estrategia de imperativos descorteses para aconsejar: *Cuando estés en la vereda y te fiche un bacanazo/vos hacete la chitrula y no te le deschavés;/cuando vengas para el centro, caminá junando el suelo,/arrastrando los fanguyos y arrimada a la pared.*

Evidentemente desconoce por completo los requerimientos de la propia determinación de la O.

En el primer verso de “Canchero” la frase nominal definida en función predicativa: “una fácil carrera” es lesiva de la imagen positiva de la destinataria, agravada por la proposición de relativo “que yo me animo a ganarte sin emoción ni final” y por otra expresión nominal definida, también en función predicativa “potranca para una penca cuadrera”.

Las aseveraciones del resto de la letra sirven al protagonista para hablar de sí mismo y de sus expectativas, resguardando muy bien sus imágenes positiva y negativa. Lo cual viene a confirmar que, al ser el plano de la descortesía una valuación opuesta de una misma función del continuo, los principios que se enuncian para la cortesía valen en sentido inverso para la descortesía: la constatación de B. y L. de que *cuanto más esfuerzo ponga el H en la tarea de preservar su imagen, tanto más se verá como tratando de satisfacer los requerimientos de imagen del O*, se trueca aquí en *cuanto más esfuerzo ponga el H en la tarea de preservar su imagen, tanto más se verá como tratando de lesionar los requerimientos de imagen del O*.

6.11 *El hombre a su antagonista* dirige los mismos actos amenazadores de imagen que a la mujer infiel. Dichas letras participan de una similitud marcada: se repiten las *estrategias de descortesía* lesiva de imagen, y damos por reproducido su análisis *mutatis mutandis*.

6.12 *El grupo de letras del hombre a su compañero* es asimilable al grupo analizado en primer término, de receptor no identificado o institucional, caracterizado por los usos moderados de estrategias corteses de acción reparadora o bien estrategias correspondientes a la zona neutra del continuo. Por razones de espacio aquí no lo tratamos.

6.13 *Por último, abordamos el grupo de la mujer al hombre*. En este caso no sólo cambia el papel del H sino que, a diferencia de los grupos anteriores, no podemos describir una sola categoría de H. En aquéllos, el hombre del tango permanentemente afirma los valores de pertenencia al barrio y sus costumbres, aquí encontramos: la mujer que pretende dejar el barrio en procura de ascenso social (“La mina del Ford”); la que abandona, a su pesar, los valores del grupo en

su lucha por la vida o a causa de las circunstancias (“Quevachaché”); la que permanece en el barrio solidaria con los valores del protagonista (“Gloria”); la que se siente estafada por haberle sido fiel o inclusive, explotada por el hombre (“Lloró como una mujer” y “Haragán”) y finalmente, en poquísimos ejemplos, la abandonada por su hombre (“Julián”).

A pesar de esta diversidad, también en este grupo predominan las *estrategias descorteses*, por ejemplo en: “Quevachaché”, “Gloria”, “Lloró como una mujer” y “Haragán”. La prescindencia de los valores del grupo o la inconsecuencia para con ellos por parte del O, valores cuya medida de imposición es R, provoca la descortesía del H, quien además interpone una gran distancia e intenta arrogarse el poder que siente perdido para lograr restablecer el equilibrio en la relación con el O.

En “Gloria”, si bien reconoce el poder material del O, “Tenés viento, sos un gran señor...” (expresión que, por otra parte, implica una presuposición compartida de lo que significa ser “un gran señor”), en los versos que siguen lo descalifica moralmente: *pero a mí no me vas a engrupir/con tus frases de mentido amor*. El operador “pero” realiza la inversión de presuposiciones (cfr. Kerbrat Orecchioni, 1986, 121). Como el primer término de la oposición está marcado axiológicamente en sentido positivo: “gran señor”, el segundo recibe la marca inversa: es un mentiroso.

Luego aparece un *vocativo injurioso* “viejo”, otra vez el operador de inversión “pero” y, a continuación, un *desafío crítico y humillante*: “¡a otra puerta andá a golpear!” seguido por un *desplante*: *¡Viejito, salud, podés espiantar!!que mi juventud no es flor pa’ tu ojal*.

El *uso estratégico de expresiones exclamativas* es frecuente en la *descortesía*, la metáfora “no es flor pa’ tu ojal” no tiene un uso *off record* (encubierto) ya que se le puede atribuir una interpretación clara en el contexto.

La H sigue dando sus razones hasta que al final, con alardes de gran poder, *aconseja* a su pretendiente: *y un consejo sano te dará/pa’ ponerle al dialoguito fin:/que comprés un peine y te saqués/del altillo el berretín*.

Pero este consejo resulta un *menoscabo* porque la razón que da es interrumpir la charla con el O mostrando una *actitud de no cooperación agresiva* e indicando que no le importan los requerimientos de imagen del O.

Por último *observamos en esta letra y prácticamente en las de todos los grupos anteriores un uso del tiempo verbal sintonizado en el presente*. A este respecto B. y L. analizan la explotación del anclaje deíctico para codificar puntos de vista especiales del H, quien desde el anclaje básico no marcado, organizado alrededor del H y el lugar y tiempo de su emisión, generalmente se mueve hacia el pasado para tomar distancia y minimizar así la amenaza potencial de su acto como estrategia cortés reparadora de la imagen negativa del O, por ejemplo: “He estado pensando si me pudieras hacer el favor de...”

Esto no ocurre en la descortesía, por eso el *presente* es un tiempo que se presta para codificar actos que son intrínsecamente amenazadores de imagen *sin minimización de dicha intención amenazadora*.

7. Conclusiones.

Hemos estudiado el *sector de la descortesía dentro del continuo de la cortesía*, continuo constituido por comportamientos estratégicos asequibles a las personas de cualquier cultura como medios racionales de tratar las imágenes de los otros. Nuestro enfoque proporciona una complementación de la teoría de B. y L. relativa a las zonas del continuo no abordadas por estos autores.

Nuestra primera hipótesis de trabajo propone una síntesis dialéctica de las posturas de Lavandera por una parte, y de B. y L. por la otra.

A partir de ella surge nuestra segunda hipótesis que da cuenta de cómo la manipulación racional del lenguaje no sólo sirve para reparar la amenaza de imagen sino también para *agravarla*.

En la descortesía, el comportamiento de las variables P y D determinantes del peso del acto y reguladoras de la elección de estrategias, responde a *factores personales y situacionales no institucionalizados* que vehiculizan actitudes irracionales en que, por consiguiente, están ausentes los recaudos o patrones sociales referenciales.

Rescatamos también para la descortesía el ser fuente de desviación de la eficiencia racional en términos de las Máximas de Grice.

Obviamente, hemos restringido al corpus *sub-examen* nuestro inventario de estrategias de descortesía, con la sola excepción de las estrategias *off record* de descortesía, consideradas sólo por el prurito de completación, que no tienen entidad en tal corpus. Aún así tal inventario puede no ser exhaustivo, ya que lo ha presidido el impulso de ver corroboradas nuestras hipótesis.

Numerosas letras del corpus constituyen lo que hemos denominado una *holomacroacción indirecta* que vehiculiza a la correspondiente *macroestrategia de argumentación indirecta cortés*. Asumimos explícitamente el riesgo de la introducción de estos conceptos en la teoría, inspirados por van Dijk, Searle y Charolles. También aceptamos nuestra responsabilidad por el uso de pautas pragmáticas en el análisis de un discurso literario: las letras de tango.

Nuestra clasificación de los recursos pragmáticos por categorías definidas de hablantes en contextos definidos responde a la concepción de la Sociolingüística como Pragmática aplicada.

También hemos comprobado que los tipos de relaciones sociales repetitivas nos permiten generalizar acerca de la cortesía o descortesía que prevalece entre los miembros del grupo en cuestión.

En este sentido B. y L. nos proveen un marco descriptivo y explicativo de tales generalizaciones del *ethos* dominante, definido como calidad afectiva de interacción característica de los miembros de una sociedad. En nuestro caso, en la cultura rioplatense representada en el tango de la década del '20, su *ethos* expresa una visión desvalorizada del mundo, sobre todo de la mujer, a la que se trata generalmente con descortesía.

Remitimos al comienzo de nuestro tango "Yira... yira" de Discépolo: *Cuando la suerte qu'es grela [mujer]/fayando y fayando/te largue parao...*

Referencias bibliográficas.

- Brown, P. y Levinson, S. (1978), "Universals in Language Usage: Politeness Phenomena" en *Questions on Politeness*, E. Godoy (ed.), Cambridge, pp. 56-289.
- Coseriu, E. (1985), "Tesis sobre le tema 'lenguaje y poesía'" en *El hombre y su lenguaje*, Madrid, pp.201-207.
- Charolles, M. (1980), "Les formes directes et indirectes de l' argumentation" en *Pratiques* 28.
- van Dijk, T.A. (1983), *La ciencia del texto*, Barcelona.
- Enkvist, N. E. (1964), *Linguistics and Style*, London.
- Enkvist, N. E. (1987), "Estilística, Lingüística del Texto y Composición" en *Lingüística del Texto*, E. Bernárdez (comp.), Madrid, pp.131-150.
- Ferrer, H. (1980), *El libro del tango*, Buenos Aires.
- Fowler, R. (1971), *The language of literatura*, London.
- Genette, G. (1989), " Le statut pragmatique de la fiction narrative" en *Poétique* 78, pp.231-249.
- Grice, H. P. (1975), "Logic and conversation" en Cole & Morgan (ed.), New York, pp. 41-58.
- Kerbrat Orecchioni, C. (1986), *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires.
- Lakoff, R.(1975), *Language and woman's place*, New York.
- Lavandera, B. (1988), " The social Pragmatics of Politeness Forms" en *Sociolinguistics. An International Handbook of the Science of Language and Society*, U. Ammon & N. Dittmar (eds.), Berlin & New York, pp. 1196-1205.
- Leech, G.(1983), *Principles of Pragmatics*, New York.
- Meyer, M. (1982), *Lógica, Lenguaje y Argumentación*, Buenos Aires.
- Pardo, L. (1988), "Nociones psicoanalíticas para el análisis lingüístico. La manipulación verbal del poder" en *Lenguaje en contexto VI*, Buenos Aires, pp.37-61.
- Reisz de Rivarola, S. (1989), *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires.
- Romano, E. (1990), *Las letras del tango. Antología Cronológica 1990-1980*, Rosario.
- Sábato, E. (1963), *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires.
- Salas, H. (1986), *El tango*, Buenos Aires.
- Searle, J. (1975), "Indirect Speech Acts" en Cole & Morgan (comps.), New York, pp. 59-82.
- Searle, J.(1979), " The Logical Status of Fictional Discourse" en *Expression and Meaning*, cap. 3, Cambridge.
- Veihweger, D. (1987), "Finalidades de acción lingüística en textos imperativos" en *Lingüística del Texto*, E. Bernárdez (comp.), Madrid, pp.228 -262.
- Vilariño, I. (1965), *Las letras del tango*, Buenos Aires.
- Watzlawick, P. et alii (1967), *Teoría de la Comunicación Humana*, Barcelona.
- Widdowson, H. G. (1984), *Explorations in Applied Linguistics 2*, Hong Kong.
- Zimin, S. (1981), " Sex and politeness: factors in first-and-second-language use" en *International Journal of the Sociology of Language* 27, The Hage, pp. 35-58.