

LA SIGNIFICACIÓN SOCIAL DE LAS MÁXIMAS DE GRICE: EL CASO DEL CÓMIC ALTERNATIVO INGLÉS

Francisco Yus Ramos

ABSTRACT

Grice's proposals have aroused much interest in researchers during the last decade, especially since Sperber & Wilson applied those ideas to a new Principle of *Relevance*. Grice developed a set of conversational postulates –*maxims* in his terminology– that accounted for the speakers' overall effort to develop their conversational interactions in a cooperative way (his so-called *Cooperative Principle*). In this article we propose a new application of Grice's maxims in a medium which is both verbal and visual: English alternative comics. The main hypothesis underlying this paper is that comic artists, willing to outline a clear-cut three-fold picture of English social classes (low, middle, high), tend to characterize their characters' speech in such a way that Grice's maxims are violated in class-specific ways according to what social stratum they belong to. Therefore, Grice's maxims turn out to acquire a social significance which was not intended in Grice's conversational maxims.

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años se aprecia un creciente interés por la aplicación de los postulados de la Pragmática al discurso literario. Del mismo modo que se proclama la necesidad del estudio del contexto para la correcta comprensión de un enunciado en la interacción conversacional oral, también se puede analizar la información contextual que nos ayude a interpretar la intención del autor en un determinado texto escrito. Desde este punto de vista han surgido numerosas aproximaciones pragmáticas a textos narrativos, dramáticos y poéticos.

Este auge de los estudios pragmáticos del discurso literario debería extenderse a otros géneros que, aunque se consideren menores, entendemos que poseen un indudable carácter literario. Entre ellos, queremos destacar al cómic, que sorprendentemente no ha suscitado en los analistas de la Pragmática el mismo interés que otros tipos de discurso. Consideramos este hecho sorprendente, entre otras razones, porque el cómic es el medio escrito que mayores opciones ofrece a un estudio de esta índole. A pesar de que el discurso del cómic comparte con otros discursos las limitaciones obvias de todo medio impreso (bidimensionalidad del papel soporte, limitaciones del texto escrito para transcribir las connotaciones del enunciado oral, entre otras), sí posee una ventaja incuestionable sobre otros discursos: los cómics muestran al lector la situación de habla a través de los canales visual y textual. Gracias a esta circunstancia, el lector puede obtener información no sólo de los enunciados que los personajes pronuncian, sino también de la presencia de mensajes kinésicos, proxémicos, o incluso de la ropa o del entorno físico –la viñeta– donde se desarrolla el intercambio conversacional. Incluso el contorno de los bocadillos (área reservada a la transcripción de los enunciados que pronuncian los personajes) posee amplias posibilidades para proporcionar información sobre las emociones o sobre la naturaleza del enunciado que el personaje emite.¹

Para el presente artículo hemos seleccionado las publicaciones *alternativas* británicas *Viz* y *Smut*. El propósito de nuestro estudio es demostrar cómo la violación de las máximas conversacionales incluidas en el *Principio de Cooperación* de Grice constituye una herramienta básica del dibujante para su fin de establecer las diferencias sociales entre los personajes que, como veremos a continuación, resultan esenciales para comprender los antecedentes contraculturales de estas publicaciones.

2. CÓMICS ALTERNATIVOS

Las muestras de cómics que analizamos en este artículo están extraídas sobre todo de una publicación británica pionera: *Viz*. En efecto, aunque podemos encontrar muchas publicaciones semejantes (*Smut*, *Gas*, *Spit*, *Electric Soup*, *Zit*, *Brain Damage*...), todas son, en mayor o menor medida, secuelas del estilo impuesto por *Viz* en los años setenta.

Viz se puede definir, en pocas palabras, como “una hilarante combinación obscena de *Beano*² y la prensa sensacionalista” (Sabin 1993: 116), y su fuente de inspiración más importante la encontramos en la ideología *punk*. Este fenómeno contracultural intenta reflejar un determinado segmento de la clase trabajadora y de su forma de vida. Esta ideología influyó en el deseo de los dibujantes de mostrar una imagen arquetípica de la estratificada sociedad inglesa.

Desde su aparición, *Viz* adoptó una temática “brutal, de lenguaje irreverente, pero con cierta credibilidad” (Sabin, 117). En esencia, los creadores tomaron la tradición de los cómics infantiles y los llenaron de insultos, humor soez y violencia. Esta combinación, novedosa en las publicaciones de cómics ingleses, tuvo un gran éxito. Uno de los rasgos constantes en *Viz* fue la parodia grotesca de la forma de vida de los distintos estamentos sociales británicos, que desembocó en una paulatina gestación de estereotipos.

3. ESTEREOTIPOS SOCIALES EN LOS CÓMICS ALTERNATIVOS

Cada individuo posee una imagen personal de la estratificación social de su comunidad que no se crea según los mismos parámetros. En teoría, factores como la educación recibida, los valores culturales de una comunidad en su conjunto, y la presión de los medios de comunicación de masas, influyen en nuestra imagen de la sociedad. La variada combinación de estos factores caracteriza de manera inequívoca cada imagen personal de la sociedad, y dicha imagen es la causa de que en la mente de cada individuo se gesten unos estereotipos sociales que varían de persona a persona.

En los cómics alternativos existe la triple división social clásica en clase baja, media y alta, con límites precisos y cualidades inherentes a cada estrato. El lector, gracias a diversas y nítidas fuentes de información, identifica con bastante facilidad la clase social a la que cada personaje pertenece. Este hecho se ve realizado por la inexistencia de mezclas entre las diferentes capas sociales. Los dibujantes nos muestran que cualquier intento en este sentido desemboca en un desastre. Por ejemplo en el diálogo (1), un personaje de clase baja (B) pretende inútilmente ascender a un estrato social superior:

- (1) A: Georgina said you want to become a solicitor. Are you at college?
 B: No, I'm a mi... Burp! A miner.
 A: A bloody miner?
 B: And what's up with that?
 A: Well you're working class aren't you? We don't want any mongrel blood in this family. OUT!
 B: You toffee nosed bastards... fuck your daughter!
 ("Our Eli". *Smut* 6, 12-1989, p. 27)

Los dibujantes recurren a cinco estrategias principales para delimitar, de manera explícita, las distintas clases sociales:

1. *El acento del personaje*. Aunque la posición social de un personaje puede intuirse en las palabras y construcciones que elige para sus enunciados, no hay duda de que en Inglaterra las connotaciones fonéticas del habla desempeñan un papel esencial para situar al hablante en su ámbito social y geográfico. Así, encuestas como la de Wells (1982: 15) demuestran que los parámetros de adscripción, por orden de relevancia, son la manera de hablar, el lugar de residencia, la educación recibida, el modo de gastar el dinero y, sorprendentemente en último lugar, la cantidad de dinero que se posee.

En los cómics alternativos existen claras limitaciones, propias del discurso escrito, para reflejar el acento del personaje (siempre de clase baja). Pero los dibujantes consiguen mostrar las peculiaridades del lenguaje oral gracias a una explícita distorsión del discurso escrito (rotulación del texto) que reproduce, en cierto modo, las inflexiones y los elementos prosódicos de la pronunciación oral. De este modo, los enunciados de estos personajes aparecen *marcados gráficamente* por dicha distorsión, tal y como tenemos la oportunidad de observar en el pasaje (2):

- (2) Hijo: Will a shite, fatha! she can friggin' waaalk!!! the dorty hooer!!
 Madre: Eeeeh!! Y'bad moothed little twat!

Padre: Good lad Biffa, Yee tell'er, son!
 Madre: D'y'hear the fuckin' language cummin' oot o'this un fatha?
 Ee's callin' us a hoover!! What y'ganna dee aboorit, eh??
 ("The Bacons", *Viz*)

Por contra, los enunciados de los personajes pertenecientes a las clases media y alta no muestran su acento con esta marca gráfica, porque según ascendemos en la escala social, las diferencias depronunciación van desapareciendo en favor de un discurso más homogéneo y neutro (*received pronunciation*).³ Por esta razón, los dibujantes recurren, para plasmar el habla de clase media y alta, a otra marca textual, en este caso la excesiva longitud y oscuridad de los enunciados. En el ejemplo (3), el personaje de clase alta A, caracterizado con esa marca de lenguaje retórico y rebuscado, cuyos enunciados se caracterizan por una excesiva ampulosidad, intenta modificar la oscuridad característica de su lenguaje para poder comunicarse con su interlocutor B, de un estrato social inferior:

- (3) A: Are you the party with whom I might negotiate regarding putative commencement of remunerative employment?
 B: I'm sorry. I think you've had enough already mate.
 A: You would appear to be labouring under a misapprehension vis-à-vis the state of my sobriety.
 B: Out! You're pissed!
 A: [pensando] (It is apparent that this person's grasp of the native language is at best somewhat fundamental. I shall communicate in a manner more suited to said gentleman's colloquial conversational stance):
 Hmmm... Ahem!... I've come about the job... governor.
 B: Aah... ahem!... hmm... Have you ever worked in a shop before?
 A: A somewhat ambiguous question...
 ("Mr Logic". *Viz* 50, 10-1991, p. 14)

2. *El oficio del personaje*. La ocupación laboral de cada personaje es un factor relevante para la inclusión del personaje en un estereotipo social determinado. El dibujante aprovecha, a tal efecto, el arraigo de la división del trabajo como fuente tradicional de delimitación social y de creación de estereotipos.

3. *El contexto visual*. En este caso, los cómics poseen ventajas incuestionables respecto a otros discursos, puesto que el lector tiene la posibilidad de acceder de modo directo, es decir, observando con sus propios ojos, a la *situación de habla* donde tiene lugar el intercambio conversacional, con la consiguiente aportación de información extralingüística relevante. Es evidente que la ropa, los gestos, la postura, y la relación de la persona con los objetos que le rodean ofrecen una valiosa información contextual (Wardhaugh 1985: 110).

4. *La temática conversacional*. Ningún intercambio conversacional entre los personajes es espontáneo, sino que obedece a unos propósitos preconcebidos del dibujante en la creación argumental. Uno de ellos es la correlación entre la clase social y el tema conversacional. Así, los personajes de clase baja suelen hablar de sexo (*Fat Slags*, *Sid the Sexist*, *Sexual Pervert*, etc.), de temas obscenos (*Fartpants*, *Buster Gonad*, etc.), o de violencia (*Big Vern*, *The Bacons*), entre otros. Por el contrario, los personajes de clase media y alta prefieren abordar en sus conversaciones temas como la educación de

los hijos (*The New Parents, Victorian Dad*), el feminismo (*Millie Tant*), la apreciación de valores culturales (*The Critics*) o el buen uso del lenguaje (*Mr Logic*), entre otros.

5. *La cooperación conversacional*. Grice (1975) propuso cuatro máximas conversacionales que reflejaban la actitud cooperativa de los interlocutores en sus conversaciones cotidianas. Como veremos más adelante, determinados incumplimientos de estas máximas, cuando son comunes a todos los personajes de un mismo estrato social, pueden llegar a constituir lazos de unión exclusivos entre el lenguaje y la clase social, o lo que es lo mismo, a delinear fronteras entre las distintas clases según el discurso que utilizan los personajes. Esta es la vía de delimitación social que vamos a desarrollar a continuación. Pero antes, haremos una breve alusión a la propuesta de Grice y su terminología sobre la interacción conversacional.

4. GRICE Y EL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN

El interés de Grice por el significado de los enunciados es anterior a 1975, año de publicación de su famoso artículo *Logic and Conversation*. Grice ya había expresado dicho interés al establecer la distinción básica entre el significado de la palabra (*word meaning*), el significado de la frase en su contexto más inmediato (*sentence meaning*), y el significado (intencionado) que el hablante pretende dar a la frase, convertida ya en enunciado, durante un intercambio conversacional concreto (*utterer's meaning*). Pero fue en 1975 cuando Grice aportó las bases filosóficas sobre las que se sostienen sus ideas más fundamentales en torno a su *Principio de Cooperación*, en forma de cuatro máximas de obligado cumplimiento.

En esencia, su *Principio* establece la necesidad de que los interlocutores lleven sus conversaciones a buen término, es decir, la necesidad de negociar el papel social que van a desempeñar en el encuentro y tomar medidas para aclarar su participación en el intercambio (Bach & Harnish 1979: 104). Estas medidas, junto a la vertiente fática de las conversaciones cotidianas, favorecen esa sensación de sociabilidad característica del ser humano. En cada conversación, los interlocutores deben crear “un propósito común o grupo de propósitos, o al menos una dirección aceptada mutuamente” (Grice 1975: 45).

La propia definición del *Principio* presupone que el hablante, al participar en la conversación, interviene en el momento adecuado y ciñe su intervención al propósito de la misma, de común acuerdo con los restantes interlocutores. Esta idea general se expresa en cuatro máximas que se deben cumplir para que la cooperación conversacional se desarrolle con éxito:

(1) *Máxima de Cantidad*: “Ofrezca la información precisa. No aporte ni más ni menos información de la necesaria”.

Un exceso de información puede ser negativo para la efectividad de la conversación. Incluso puede tener graves consecuencias, como ocurre en el ejemplo (4), tomado de *Viz*, donde el personaje B, un niño mimado, insulta a su interlocutor con palabras ofensivas que, por su excesiva información, invalidan cualquier adecuación a la cooperación conversacional:

(4) [en un banquete de bodas]

A: Sit down now, you rude little boy!

B: Don't you speak to me like that, you cheap tart! My mum says if you'd have kept your knickers on and not got into trouble in the first place, none of us would have had to sit through this pantomime.

(“Spoilt Bastard”. *Viz* 53, 4-1992, p. 13)

Del mismo modo, la aportación insuficiente de información, a menudo porque el hablante asume un mayor grado de conocimiento compartido con su interlocutor del que posee en realidad, puede llevar a un requerimiento de aclaración. En los cómics alternativos esta insuficiencia informativa puede llegar incluso a convertirse en un peligro para la integridad del interlocutor, como tenemos la oportunidad de leer en el pasaje (5):

(5) [momento anterior a la muerte de un convicto en la silla eléctrica]

A: Well, it's been nice knowing you Smith. Rare or medium rare?

B: Just get on with it [muere electrocutado].

A: I didn't have the heart to tell him his appeal arrived yesterday! He was so looking forward to his big day!

(“Death Row Jethro”. *Smut* 3, 9-1989, p. 7)

La cuestión, por lo tanto, reside en medir la cantidad de información necesaria para cada conversación y no pecar por exceso o por defecto.⁴

(2) *Máxima de Calidad*: “Diga siempre la verdad”. Submáximas: 1. “No diga lo que crea que es falso”. 2. “No diga lo que no pueda demostrar”.

Hay personajes en los cómics alternativos cuyo principal rasgo humorístico es su tendencia a mentir (tal es el caso del personaje *Aldridge Prior*: *He's a hopeless liar!*, que aparece en *Viz*). Pero en general la violación de esta máxima responde a motivos variados según las necesidades argumentales. Por ejemplo, se suele asociar a la actitud cruel de algún personaje concreto. Tomemos como ilustración el pasaje (6), donde reproducimos la conversación mantenida entre un carcelero y un convicto, y el pasaje (7), de *Viz*, entre un padre de clase baja y su hijo:

(6) A: Good morning, Smithy... and how are you this fine morning?

B: What are you so fucking cheerful about?

A: It's my birthday today so I've decided to let you go free.

B: You're joking!

A: Well... yes actually!

(“Death Row Jethro”. *Smut* 19, 7-1992, p. 33)

(7) [A le está comunicando a B las faltas escolares de su hijo C]

A: It's about your son Bifferidge. According to our records he hasn't attended school for the last 14 years.

B: Biffa. Is this true?

C: Aye fatha! School is for lasses... an' queers!

B: But Biffa son, what about your future? How will you get a job without basic qualifications? Your mother and I would hate to see you miss out in later life for want of a decent education.

C: [llorando] Eeh fatha... I'd never really thought aboorit like that. Sniff!

B: Aye son, y'see, ya mutha and ya fatha do care about you.

- C: Really?
 B: No, son. We're just kiddin'. [golpeándolo en la cabeza con un palo] Here, tek this, y'daft twat!
 ("The Bacons", *Viz* 52, 2-1992, p. 25)

(3) *Máxima de Relación*: "Sea relevante".

Para Grice esta máxima debía acometer posteriores desarrollos, ya que él apenas hace referencia a esta máxima, coincidiendo con otros investigadores de los años setenta.⁵ Sin embargo, durante los años ochenta y noventa, la relevancia de los enunciados ha sido estudiada con éxito por varios analistas, entre los que destacan Sperber y Wilson (1986) y su *Principio de Relevancia*.

En los cómics alternativos la falta de relevancia de los enunciados suele encaminarse a la gestación de un efecto humorístico concreto, bien con personajes cuyo rasgo distintivo es la constante irrelevancia comunicativa de sus enunciados (*Roger Irrelevant*, en *Viz*), o bien con un elemento más de los intercambios conversacionales normales. Por ejemplo, en el ejemplo (8), el personaje B demuestra ser incapaz de mantener la entrevista en la dirección correcta, con sus alusiones del todo irrelevantes a la comida y a la apariencia de Dios:

- (8) [en la grabación de una encuesta a los miembros de una congregación]
 A: Okay Roger. 3-2-1 Action!
 B: And what's your name?
 C: I'm Penelope Fitzwarren and I've been a member of this congregation for over fifty years.
 B: So, Penelope. Erm... What's your favourite food?
 C: Eh?
 A: Cut! R-E-L-I-G-I-O-U-S programme Roger. Try to keep it *religious*!
 B: Do you believe in God?
 C: But... of course I...
 B: Yeah? Great! So what do you reckon he looks like then?
 A: CUT!

("Roger Mellie". *Viz* 52, 2-1992, p. 47)

(4) *Máxima de Modo*: "Sea claro". Submáximas: 1. "Evite la oscuridad de expresión". 2. "Evite la ambigüedad". 3. "Sea breve". 4. "Sea ordenado".

Grice señala que el cumplimiento de esta máxima es de menor urgencia que el de las restantes máximas, porque esta máxima instruye al hablante sobre *el modo* en que debe emitir un enunciado, en lugar del *tipo y grado de información* que se dice en el enunciado, como ocurre en las demás máximas.

La ruptura de estas submáximas es un medio útil para crear situaciones humorísticas. En este sentido, abundan las situaciones donde el único aspecto humorístico del personaje es la gran oscuridad con que expresa sus enunciados:

- (9) A: What's your cheapest wine pal?
 B: Cheap in what respect?
 A: You know, the cheapest one, like.
 B: The cheapest wine is not necessarily the one requiring the nominal fiscal outlay on your behalf, moreover due to the varying

nature of trade discounts and profit margins, the cheapest product when purchased wholesale is not ipso-facto the least expensive when retailed to the public.

(“Mr Logic”. *Viz* 50, 10-1991, p. 14)

También es frecuente la ambigüedad de enunciados producida por la homofonía de varias lexías que, como “tee” y “tea” en el diálogo (10), conducen irremediablemente al interlocutor hacia el equívoco:

(10) [en el campo de golf]

A: Er... Pass me a four iron please son.

B: Tee dad?

A: No thanks son. I never drink when I drive... Nick Faldo, eat your heart out!

(“Clumsy Colin”. *Smut* 17, 3-1992, p. 5)

En el pasaje (11), se puede observar cómo la máxima de Modo se incumple con un enunciado excesivamente largo:

(11) A: I suppose we can't have Christmas at all?

B: We didn't say that! Celebration is an important part of young persons' culture... We start tomorrow with a group Tai-chi session... Then, at 11 o'clock, Malcolm and I will have intercourse in the kitchen, whilst Tarquin asks questions... For lunch, as it's a special day, we can have some herbal live-yoghurt on our brown rice... Then we'll spend the afternoon having a free drama workshop, set in modern day Beirut... Then, after a special tea of Malcolm's organic oat surprise, Tarquin can go through his new greenworld atlas and write down all the countries where children are starving and won't be able to have Christmas... Then we can have our learning to breathe properly session, before going to bed.

A: And no Father Christmas! It's not fair!

(“The Modern Parents”. *Viz* 51, 12-1991, p. 12)

Existe una quinta máxima, que denominaremos *Máxima de Cortesía*, a la que Grice apenas se refiere, aunque reconoce su existencia e importancia (1975: 9). Diversos analistas han propuesto relaciones variadas entre esta máxima y las incluidas en el *Principio de Cooperación*. Así, algunos autores sugieren que dichas máximas se incumplen si la expresión de la cortesía lingüística está en peligro (Lakoff 1973; Taylor & Cameron 1987), como se observa en el ejemplo (12):

(12) [la familia A-B con un invitado C a cenar]

A: Do you like it, Edward? All the raw chick-peas have been grown organically.

C: Um... yeah... it's... er... great... have you got any ketchup?

B: We don't stock sugar-laden junk food in this house, Edward... We've got some natural yoghurt if you like...

(“The Modern Parents”, *Viz* 55, 8-1992, p. 36)

En este caso, C miente, es decir, incumple la máxima de Calidad, ante la prioridad de ser cortés con quienes le han invitado.

Otros investigadores ponen al mismo nivel tanto el *Principio de Cooperación* como la cortesía (Pratt 1977; Sadock 1978), llegando incluso a la propuesta de un *Principio de Cortesía* análogo al de *Cooperación* (Leech 1983; Brown & Levinson 1987).

Cuando Grice propuso sus máximas, elaboró un sistema idealizado de comportamiento discursivo. Como los interlocutores saben que una conversación es una empresa común, deben recurrir a las máximas como prueba de su esfuerzo cooperativo. Aún cuando alguna máxima no se cumpla, la actitud cooperativa general no debe quedar en entredicho. Los interlocutores suponen, ante la ruptura de una máxima concreta, que hay alguna razón para tal comportamiento, esto es, que el *Principio de Cooperación* no ha sido transgredido, y que se mantiene como actitud general del intercambio. Una posible razón de estas violaciones esporádicas obedece al fenómeno conversacional que Grice denominó *implicatura*. Pongamos como ejemplo el pasaje (13):

- (13) A: Are you doing anything special tonight?
B: I've got a boyfriend!

El interlocutor B viola la máxima de Relevancia, porque su respuesta no parece tener demasiada relación con la información requerida por A (literalmente “qué hace B esta noche”). Sin embargo, A comprende, de inmediato, el mensaje que B *implica* con su respuesta, en este caso la negativa de B a salir con A.

En los cómics alternativos, el incumplimiento de las máximas no es una elección individual del personaje para crear implicaturas, sino una elección del dibujante como parte de su deseo de crear efectos humorísticos y, a la vez, delinear una imagen social estratificada con fronteras precisas.

Para esta relación entre discurso y estratificación social observamos tres variedades del incumplimiento del *Principio de Cooperación*: (a) en la elección por parte del dibujante de un discurso exclusivo para demostrar la actitud no cooperativa de los personajes, y su deseo de interrumpir la conversación en un estadio de su desarrollo, y con marcadas diferencias según su clase social; (b) en la ruptura gratuita de la máxima de Modo por parte de los personajes de clase alta; (c) en la violación sistemática de la máxima de Cortesía por parte de los personajes de clase baja. Desarrollaremos a continuación estas variedades.

4.1. LA DISTRIBUCIÓN JERÁRQUICA DE LA ACTITUD NO COOPERATIVA

Una característica primordial del cómic alternativo reside en mostrar un tipo de discurso que transgrede por completo las normas y máximas cooperativas en los intercambios conversacionales de los personajes. El humor surge precisamente de la ruptura de lo que sería usual en un intercambio conversacional real. En este epígrafe vamos a analizar cómo los personajes de cómic demuestran a sus interlocutores una actitud no cooperativa en sus conversaciones. Podemos establecer seis niveles discursivos jerarquizados correspondientes a las distintas estrategias para finalizar

una conversación en curso según la clase social a la que pertenece el personaje, y según la actitud no cooperativa se comunique de modo verbal o de modo extraverbal:

1. *Máxima aportación verbal, adecuación a la etiqueta social, personajes de clase media y alta.* Estos personajes suelen recurrir a enunciados con bastante aportación verbal para finalizar el intercambio, a la vez que respetan los requerimientos de la etiqueta en su contenido verbal. Este hecho se observa con claridad en el ejemplo (14):

- (14) Hijo: And no father Christmas! It's not fair!!
 Padre: I think you are showing signs of stress, Tarquin... You'd better go and lie down and listen to your whale-song tape...
 ("The Modern Parents", *Viz* 51, 12-1991, p. 12)

2. *Mínima aportación verbal, adecuación a la etiqueta social, personajes de clase media y alta.* En este caso, el personaje muestra con mayor rotundidad su deseo de acabar con el intercambio conversacional, y ello redundando en una drástica disminución de la aportación verbal del enunciado. A pesar de la urgencia por interrumpir la interacción, las palabras elegidas a tal efecto no incluyen vocablos malsonantes o inaceptables desde el punto de vista de la etiqueta. En el diálogo (15), el personaje A decide acabar el intercambio con los personajes de clase baja B y C mediante una frase rotunda, pero aceptable (get out!):

- (15) A: Who are you? You're not down for this course!
 B: Yes, we are, we've paid us money.
 C: Aye! Keep yer fuckin' hair on, grandad, Here's the registration form... look.
 A: You've registered for conversational Spanish.... NEXT DOOR. This is wine appreciation!
 B: Well, we did appreciate it didn't we San?
 C: Aye! All six bottles. [risas]
 A: Get out! You've spoilt the whole evening for my class.
 ("Fat Slags", *Viz* 54, 6-1992, p. 24)

3. *Máxima aportación verbal, sin adecuación a la etiqueta social, personajes de clase baja.* El paso a este nivel supone un cambio importante, tanto de clase social, como de aceptabilidad. Aunque establecer la barrera entre lo correcto y lo inaceptable es subjetivo y difícil (Anderson & Trudgill 1992: 35), presuponemos la existencia de componentes verbales que de inmediato sugieren en el lector una sensación de incorrección lingüística.⁶ En este sentido, la reiterada existencia de estos vocablos en los enunciados procedentes de personajes de clase baja, facilita la adscripción social inmediata del personaje por parte del lector. Un ejemplo de enunciado perteneciente a este nivel es el intercambio conversacional que reproducimos en el texto (16), donde es fácil adscribir socialmente a los personajes de clase baja por su vocabulario incorrecto:

- (16) A: Hey, come on. Let's go on a fuckin bender. The pubs'll be open in ten minutes.
 B: Aye! An'if we don't get poked by midnight, I'll eat my frigg'in' hat.
 ("Fat Slags", *Viz* 51, 12-1991, p. 7)

4. *Mínima aportación verbal, sin adecuación a la etiqueta social, personajes de clase baja.* En este nivel incluimos los enunciados de estructura “verbo + off” (*fuck off, piss off, etc.*) que, a pesar de poseer características parecidas a los enunciados del nivel anterior, suponen la expresión mínima de la actitud no cooperativa verbal de clase baja. Además, su uso exclusivo en el lenguaje de dichos personajes las convierte en emblemáticas de este estrato social. Por ejemplo, en (17), la construcción “verbo + off” es un enunciado no cooperativo muy efectista, a pesar de su mínimo contenido verbal:

- (17) A: Ere! Haven't I seen you somewhere before?
 B: Er... No, sorry.
 A: Oh, right!... Well, I'll have a treble pernod an' creme de menth, an'me mate'll have a double rum an' coke an' black... wi a whisky in it.
 B: Will she now? Well. The bar's over there... Now piss off.
 (“Fat Slags”, *Viz* 51, 12-1991, p. 7)

5 y 6. *Mensajes no verbales de personajes de clase social media y alta* (quinto nivel) y *de personajes de clase baja* (sexto nivel). El paso del nivel anterior a éste marca el tránsito de los mensajes verbales a los no verbales (kinésicos, proxémicos, paralingüísticos), que tanta relevancia poseen en la interpretación final de los enunciados, y que han sido una de las vías más fructíferas de análisis pragmático en los últimos años (cf. Poyatos 1992, por ejemplo).

En este estadio de la actitud no cooperativa independiente de la palabra, los dibujantes han conseguido establecer, de nuevo, diferencias en el uso que hacen sus personajes de los mensajes kinésicos no cooperativos en sus respectivos estratos sociales. Los personajes de clase media y alta recurren a gestos no cooperativos típicos como el bostezo, mientras que los personajes de clase baja recurren siempre a la agresión física contra el interlocutor como mensaje no verbal drástico que denota una actitud no cooperativa. Estas pautas son comunes a todos los personajes de esta capa social inferior. En (18) dos personajes de clase baja (B y C) han entrado en la residencia del personaje A. Junto a la marca gráfica del acento, la agresión física al interlocutor delata su extracción social:

- (18) A: Excuse me! What the hell are you doing in my house?
 B: Reckon I'll need a seven iron for this Biffa... or mebeez an eight.
 C: Worrabout this fatha? [le entrega un palo de golf].
 B: Aye son. That'll dee champion! [golpea a A en la cara con el palo].
 (“Biffa Bacon”, *Viz* 49, 8-1991, p. 13)

Y en el ejemplo (19), un minero (A) no desea dialogar con su hijo (B) sobre su futura ocupación laboral, y recurre a la agresión para interrumpir el intercambio conversacional:

- (19) A: Ready for your first day down pit lad?
 B: But I want to be a solicitor!

- A: Keep your eye out lad while I clock your uncle Fred on, he died last week!
 B: But I don't want to be a miner dad!
 A: [empujándolo por las escaleras] You'll be alreet lad!
 ("Our Eli", *Smut* 1, 5-1989, p. 20)

4.2. LOS PERSONAJES DE CLASE SOCIAL ALTA Y LA RUPTURA DE LA MÁXIMA DE MODO

Una de las claves de las publicaciones que estamos analizando es la preferencia por situaciones e historias que tengan relación con los extractos sociales más bajos de la población. Esta preferencia se enraiza en los antecedentes *punk* de estos cómics alternativos, un movimiento social que defendía, como hemos dicho con anterioridad, a las actividades de la clase trabajadora. De este modo, en las historias donde aparecen personajes de clase alta, los dibujantes parodian su lenguaje altamente retórico y rebuscado recurriendo a enunciados que siempre muestran una ruptura sistemática de la máxima de Modo en su doble vertiente de "oscuridad de expresión" y "exceso de aportación verbal". El incumplimiento de estas submáximas supone, como es lógico, una violación paralela de la máxima de Cantidad por exceso de información en el intercambio conversacional. Este "grotesco" comportamiento discursivo permite al lector identificarse y simpatizar más con la forma de vida de las capas más inferiores y desprotegidas.

Una de las claves del incumplimiento de la cooperación discursiva en personajes de extracto social alto reside en que esta oscuridad de expresión y exceso verbal nunca responden a requerimientos argumentales de la historia narrada, sino que simplemente aparecen como una marca distintiva del discurso de este estereotipo social con independencia del argumento de la historia. Por ejemplo, el enunciado del personaje B, en el ejemplo (20) está dotado de estas características que mencionamos:

(20) [B ha subido a un autobús]

- A: Where to?
 B: Correct me if I'm wrong, but in your capacity as the sole operator of the controlling mechanisms of this vehicle, would it not be accurate to conclude that it is a pre-requisite of your appointment to be familiar with the designated route of the service?
 A: You what?
 B: At a certain point along the pre-determined route of this carriage a situation wil obtain whereupon it has reached a zenith of proximity whereby its utility is maximised vis-a-vis transport to my specific destination.
 A: Now. Where do you want to go?
 B: My putative destination is the hospital –a social visitation being necessitated by...
 A: Hospital. Fifty pee.
 ("Mr Logic", *Viz* (The Fish Supper), 1990-1991, p. 75)

Dicha oscuridad de expresión puede llegar a ser el único atributo del personaje, siempre incapaz de mantener la coherencia en sus enunciados. Este hecho se observa con claridad en el diálogo (21), donde los dos interlocutores de C son incapaces de entenderle por sus excesivos eufemismos (como indica el propio nombre del personaje: *Hugh Phamism*):

(21) [B y C se encuentran en un restaurante. Han terminado de comer y conversan con el camarero].

A: How was your meal madam?

B: Lovely

A: And sir?

C: Yes, it was wonderful. Erm... I was just wondering... I've got some unfinished business.

A: Yes.

C: Well. I have an important call to make.

A: Of course sir, you will find a public telephone in the lobby.

C: No, no. You see, I need to put the cat out.

A: Ah. I see. And you wish to hurry home for this purpose. I will fetch your bill and call a taxi, sir.

C: Would you show me where I can dice my turnips?

A: You cannot consume your own food on the premises.

B: No, he doesn't mean that. Look, Hugh, why don't you just tell the waiter what you're on about?

C: My waterworks... you know –number ones.

(“Hugh Phamism”, *Viz*)

Se podría pensar que en los enunciados de los personajes de clase baja existe también una violación parecida de la máxima de Modo común a todos los personajes de este estrato social. Nos referimos, en concreto, a la oscuridad de expresión resultante del empeño de los dibujantes por mostrar, de modo visual (rotulación del texto) el acento característico de estos personajes. Sin embargo, una razón nos lleva a no incluir esta ruptura en nuestro análisis: esta oscuridad no es característica del contenido del enunciado (plano natural de aplicación de las ideas de Grice), sino que ocurre sólo en la forma; es el producto final de una tergiversación del significante textual creada por el dibujante.

4.3. LA CLASE SOCIAL INFERIOR Y LA MÁXIMA DE CORTESÍA

La cortesía es un patrón de conducta social que cada comunidad de habla desarrolla de manera más o menos específica. Es más, en la sociedad inglesa el comportamiento cortés del hablante es esencial en toda conversación que se considere cooperativa.

Por la bibliografía disponible, la cortesía suele analizarse sobre todo como manifestación de una actitud del hablante que favorece la vida en sociedad, y estrechamente relacionada con modales impecables, el cultivo de la mente, el refinamiento y el buen gusto (Sell 1991: 208). En el caso del cómic alternativo, la actitud descortés de todos y cada uno de los personajes pertenecientes a las clases más inferiores es un

factor fundamental para la correcta ubicación social del personaje por parte del lector. Analizaremos a continuación algunas propuestas terminológicas sobre la cortesía y su aplicación al discurso no cooperativo de los personajes del cómic alternativo.

Brown & Levinson (1987) proponen un *Principio de Cortesía* que responde al deseo de mitigar el carácter conminatorio de algunos actos directivos de los hablantes. Su concepto clave es el de *FACE* (imagen), tomado del modismo *lose face* (perder prestigio, perder imagen), que los autores retoman de la terminología de Goffman (1967: 5). Durante la interacción verbal, la imagen personal puede mantenerse o perderse; es vulnerable e inestable, y cada interlocutor tratará de conservarla ante sus interlocutores. El hablante, consciente de que ciertos actos amenazan la imagen de su oyente, recurrirá a pautas corteses mitigadoras de dicha amenaza.

Por supuesto, la relación de poder existente entre los interlocutores determinará, en gran medida, la elección de una pauta (des)cortés.⁷ En los siguientes diálogos (22 a 24), un mismo personaje (A) elige distintas expresiones según la relación de poder que mantiene con sus interlocutores. En (22), el personaje A, consciente del rango social superior de su interlocutor, expresa un acto de habla directivo mediante una construcción condicional que es más cortés, según la etiqueta social, que la simple orden en imperativo. Sin embargo, ese mismo personaje, en el contexto cotidiano del hogar (ejemplo 23), domina a su interlocutor (el origen, por otra parte, de la carga humorística del personaje) y, por lo tanto, no necesita dotar a sus enunciados de cortesía. Por último, en (24), este mismo personaje es el receptor de un acto de habla directivo en forma gramatical de imperativo, pero como A se da cuenta de la inexistencia de una relación de poder que le imponga la consecución de la orden, rechaza dicho acto de habla e incluso critica la simple ocurrencia de su interlocutor:

- (22) A: Good morning, headmaster. I'm Timpson. *Would you show me to my rooms please... I'd like to get settled in.*
 B: I'm afraid the rooms are for the older boys, Timpson. As a new boy, you'll be spending your first five years in a dormitory.
 ("Spoilt Bastard", *Viz* 42, 6-1990, p. 11, énfasis nuestro)
- (23) A: [a su madre] *Give me some matches, woman. Now!*
 B: But Timmy, my fluffy bun. You know you're not to play with matches!
 A: Well, how the blimmin' heck am I supposed to light this?
 ("Spoilt Bastard", *Viz* 50, 10-1991, p. 26, énfasis nuestro)
- (24) A: [a una enfermera en un hospital] Haven't you got the world federation wrestling comic?
 B: Stop shouting young man. Sit down and wait quietly.
 A: *Don't you talk to me like that, you twopenny receptionist, thinking you're a doctor. Well, a monkey could do your job... madam!*
 ("Spoilt Bastard", *Viz* 56, 10-1992, p. 36, énfasis nuestro)

En general, como señala Sell (1991: 212), existe una gradación según la opción (des)cortés elegida por el hablante: el acto más cortés sería aquel que se lleva a cabo mediante un velo de metáfora, ironía, etc., que mitigue su fuerza ilocucionaria. El acto más descortés sería la orden directa. En una posición intermedia, estarían las

acciones donde el hablante y el oyente reconocen el carácter conminatorio del acto y utilizan alguna estrategia cortés.

En el extremo donde el acto impositivo se expresa con mayor desnudez, situamos aquellos enunciados pronunciados por personajes de extracto social inferior. La orden taxativa y desprovista de elementos cortesés, es el medio directivo más frecuente en sus intercambios, acompañados además de amenazas o incluso de agresión física al interlocutor. En el otro extremo, actos impositivos suavizados por estrategias cortesés, colocamos a los enunciados de personajes de clase media y alta.

Parece demostrado que el carácter (in)directo de los actos de habla directivos (Searle 1975) es relevante para la evaluación de la actitud (des)cortés del hablante. Y aunque hay analistas que rechazan establecer una relación unívoca entre el contenido del enunciado y el grado de cortesía con que éste se expresa (por ejemplo Fraser & Nolen 1981: 96), la creación de estrategias cortesés suele conllevar la elección de determinadas estructuras y de actos de habla indirectos. Así, ciertas fórmulas gramaticales parecen responder a un mayor deseo de cortesía, como se observa claramente en el intercambio conversacional (25), donde un hijo (B), que mantiene una relación de poder (superior a inferior) sobre su madre (A), exige de ésta una construcción gramatical y un uso del léxico concretos:

- (25) A: There now. Phewf! Can mummy take them [los adornos de Navidad] down again now, my sugar poppet?
 B: What's the magic word?
 A: MAY I take them down now –PLEASE– my sweetheart?
 B: You may. But hurry up, you fat old slug. I want my breakfast.
 (“Spoilt Bastard”, *Viz* 52, 2-1992, p. 24)

Cuando se trata de actos indirectos, Haverkate (1988: 63) otorga un papel importante al oyente cuando éste da sentido a tales enunciados en un diálogo, ya que se requiere mayor esfuerzo interpretativo en frases como “*hace frío aquí*”, que en otras más directas como “*cierra la ventana*”.⁸ Un buen ejemplo de la dificultad interpretativa de un acto indirecto es el intercambio conversacional (26), en el que un personaje dice “Merry Christmas” a la vez que emite un acto de habla indirecto, en este caso con la pretensión de que su interlocutor le dé dinero. Ante el fracaso de la intención perlocucionaria del enunciado, el emisor insiste en sus intenciones directivas y las hace más explícitas:

- (26) A: A very merry Christmas to you!!
 B: Thank you. And to you.
 A: [extendiendo la mano para pedir dinero] Hold on! I said *MERRY CHRISTMAS!*
 B: Oh! I see! All right. Just let me get my purse.
 (“Postman Plod”, *Viz* (Spunky Parts), 1988-1989, p. 74)

Por lo que respecta a nuestro estudio del cómic, existen muchos más casos de actos de habla indirectos en personajes del estereotipo superior y medio, que en los del estereotipo inferior. Además, existe un claro paralelismo entre los enunciados indirectos y la aportación verbal del mensaje:

- | | | | |
|-----|-----------|--|-----------|
| (+) | DIRECTO | 1. ¡La hora!
2. Dime la hora!
3. ¿Puedes decirme la hora?
4. ¿Podría usted decirme la hora? | (-)CORTÉS |
| (+) | INDIRECTO | 5. Me preguntaba si podría decirme la hora... | (+CORTÉS |

Un ejemplo de esta relación entre la clase social y los actos indirectos se observa en (27), donde un personaje de clase baja (B) y otro de clase alta (A) coinciden en un establecimiento para comprar. Como se puede observar, el personaje A se dirige al dependiente (C) mediante actos de habla indirectos, cuyo objetivo es conseguir que éste lleve a cabo una determinada acción, mientras que el personaje B, de clase baja, interrumpe al personaje A y recurre a la orden coercitiva (además de a la agresión física) que, por un lado, presenta una evidente reducción verbal, y por otro da menos opciones al interlocutor sobre la posibilidad de no llevar a cabo la acción requerida:

- (27) A: Good afternoon. I wonder if you could help me. I would be interested in buying...
 B: HEY! I was here before you, Pal! [le golpea en la cara] Giz [= give me] twenty Bensons.
 C: Why of course. Is there anything else?
 B: NAH!
 C: Then that will be... let me see... one pound fifty.
 B: [golpeando a C] Here! Keep the change!
 (“Biffa Bacon”, *Viz*, “Pink Stiff One”, 1986-1987, p. 54)

Por lo tanto, podemos relacionar los actos de habla directos (sin cortesía) con las clases sociales inferiores, y los indirectos (cortesés) con las superiores. A continuación mostramos algunos ejemplos de esta pertinencia del carácter (in)directo de los actos de habla directivos para la adscripción social:

ACTOS DIRECTOS (CLASE INFERIOR)	ACTOS INDIRECTOS (CLASE SUPERIOR)
Giz that bat! (= give me that bat!) (<i>Viz</i> 49, 8-1991, p. 12).	You wouldn't want to be a neo-fascist, would you? (<i>Viz</i> 42, 6-1990, p. 3).
Come an' tek it off us y'bastaad! (= come and take it off us, you bastard!) (<i>Viz</i> 49, 8-1991, p. 12).	You'd better go and lie down (<i>Viz</i> 50, 10-1991, p. 12).
Now open the frigging door! (<i>Viz</i> 52, 2-1992, p. 25).	Why don't you go outside and set up a co-operative trading post? (<i>Viz</i> 54, 6-1992, p. 15.).

Otros estudios sobre la cortesía sugieren dos variedades de discurso según las razones que llevan al comportamiento lingüístico de los interlocutores (Kasper 1990): el *discurso transaccional*, y el *discurso interaccional*. En el primero predomina la

transmisión óptima de información al interlocutor. Por lo tanto, los hablantes seguirán, mientras sea posible, los requerimientos del *Principio de Cooperación* de Grice. En el segundo caso, el interlocutor desea preservar la relación social con sus semejantes, y por ello seguirá sobre todo las pautas dictadas por la cortesía, aún incumpliendo alguna de las máximas de Grice.

De este modo, podríamos establecer una especie de jerarquía discursiva (Lakoff 1989) desde los enunciados más transaccionales, caracterizados por una cortesía mínima (conferencias, discurso legal, discurso terapéutico...), hasta los enunciados más interaccionales, donde la cortesía, con el buen funcionamiento de las relaciones sociales y el lenguaje fático, prima sobre la informatividad. Esta división discursiva puede extenderse al habla de los personajes del cómic: por un lado estaría el discurso más interaccional, donde la información es menos importante que la relación social (con ejemplos en todos los estratos sociales). A medida que subimos en la escala social encontramos también casos de discurso transaccional (casi inexistente en el discurso de los personajes de extracto social inferior), donde los participantes buscan una aportación de información además de la ausencia de confrontación.

Por último, comentaremos brevemente la relación entre cortesía y grosería. Podemos definir esta última, según Kasper (1990: 208) como una desviación de aquello que se entiende como cortés en un contexto social, propicia el enfrentamiento, y es perjudicial para el equilibrio social.

Un ejemplo de grosería se observa en el pasaje (28): la situación requiere un comportamiento cortés porque los interlocutores que están siendo presentados deben tantear aspectos como la relación social que se va a establecer entre ellos. Uno de los personajes (B), en contra de lo que espera su interlocutor (C), desatiende la actitud que esa situación requiere con respecto a la cortesía, y por lo tanto aparece como grosero en el intercambio en curso:

- (28) A: Roger, I'd like you to meet Lord Delmonte. He has organised tonight's charity performance.
 B: Hi there.
 C: [extendiendo su mano para estrechársela] Mr Mellie. It's a great pleasure to...
 B: So where the fuck do I get a drink round here then?
 C: [su mano aún extendida] ...meet you.
 ("Roger Mellie", *Viz* 56, 10-1992, p. 34)

Kasper (1990: 208) propone una doble clasificación de la grosería:

(a) *Grosería inmotivada*. Se refiere al incumplimiento de las normas de cortesía debido a la ignorancia. Es el caso de hablantes no pertenecientes a la comunidad que desconocen sus pautas específicas de comportamiento, y no adaptan su discurso a las peculiaridades intraculturales de dicha comunidad. También se da en los niños, cuyo aprendizaje de las técnicas discursivas incluye una progresiva interiorización de las estrategias de cortesía que exige su entorno lingüístico. Es frecuente, por ejemplo, en el discurso infantil, encontrar actos directos en forma gramatical de imperativo, sin elementos verbales que denoten cortesía, como pudieran ser las palabras "gracias", o "por favor" (cf. Nippold et al. 1982; Gleason et al. 1984).

(b) *Grosería motivada*. En este caso el hablante desea que su enunciado se interprete como grosero. Kasper establece tres subgrupos:

(i) Por falta de control emocional. La excesiva expresión pública de emociones (alegría, enfado...) puede entenderse como grosera. Pero en este caso, el exceso de sentimiento *no* es considerado grosero si surge como respuesta a la grosería o agresividad de otro interlocutor. Es considerado grosero si la acción surge del hablante sin que medie otro acto agresivo previo.

(ii) Grosería destinada a la consecución de un fin, que Kasper (1990: 210) denomina *grosería estratégica*. Un ejemplo de esta grosería se da en el discurso legal (Lakoff 1989), donde al fiscal se le permite “atacar” verbalmente al acusado con una actitud que sería incompatible con las normas de cortesía en las conversaciones normales.

(iii) Por último, Kasper propone la *grosería irónica*. Se parece a la anterior en que también va encaminada a un fin. En contra de la opinión de Leech (1983: 143) sobre la ironía como un acto agresivo sin enfrentamiento explícito, Kasper opina que la ironía puede (o no, según en qué circunstancias) ser tan grosera como un acto de habla directo. En el caso de los diálogos en el cómic marginal inglés, los personajes pertenecientes a la clase social inferior siempre recurren a la grosería motivada sin que exista un acto de habla anterior que provoque esta actitud. En efecto, la característica más sobresaliente de la grosería en estos personajes, es que ante la actitud cortés del interlocutor, el personaje reacciona con un enunciado (a veces acompañado también de acciones violentas) que deja bien clara la actitud grosera del personaje. En (29), por ejemplo, la actitud explícitamente grosera del personaje de clase baja (C), no ha sido provocada por el interlocutor, ni por condicionamientos de la situación de habla. Se trata, en una palabra, de la grosería por el simple placer de generarla:

(29) [un vecino de B y C se queja desde la verja de su jardín]

- A: Your son has just snapped the handles off all my garden tools!
They are completely useless now.
B: Is this true Biffa?
C: Aye fatha.
B: Well Biffa. I believe there's something you ought to say to the
gentleman, don't you?
C: Aye fatha. PISS OFF!!

(“Biffa Bacon”, *Viz* 49, 8-1991 p. 12)

Los personajes de las capas inferiores también demuestran con frecuencia una falta de control del sentimiento injustificada. Los personajes de las demás clases, por el contrario, suelen mostrarse groseros como respuesta a la grosería previa de sus interlocutores.

Podemos concluir estas páginas destacando la fuerte relación que creemos que existe entre la violación de las máximas de Grice y la creación, en el cómic alternativo inglés, de una imagen social estratificada en fronteras nítidas marcadas por el comportamiento lingüístico. El lector accede, de este modo, a una novedosa vía de caracterización social que favorece la creación de esquemas cognitivos cuyo fin último no es otro que la intensificación en el lector de una imagen arquetípica de la sociedad británica.

Notas

1. Por ejemplo contorno tembloroso (miedo), rasgado (angustia), quebrado (alarma), puntos suspensivos (pensamiento), rayas discontinuas (susurro), gélido (desprecio), goteante (tristeza), forma de nube (sueño).
2. *Beano* es uno de los cómics infantiles de mayor éxito en Inglaterra.
3. Se suele representar el acento británico mediante un triángulo o pirámide. La base del triángulo, más ancha, refleja las variaciones regionales de clase baja. La parte superior, estrecha, refleja las clases superiores que abandonan las connotaciones regionales y por consiguiente el acento marcado. De este modo, las variedades tienden a desaparecer, del mismo modo que el triángulo se estrecha en su vértice.
4. De hecho, Gazdar (1979: 49) opina que deberíamos poder cuantificar el exceso de información y obtener una especie de función matemática que nos ayudara a obtener con exactitud la información requerida.
5. Thomason, a este respecto, señala que “ningún intento de aplicar la teoría semántica formal a esta noción ha tenido el éxito suficiente como para proporcionar un modelo útil en pragmática” (1973: 12). Givon añade que no tiene ninguna contribución que hacer al respecto (1979: 45).
6. Leach (1974) establece tres grandes grupos donde abundan estas expresiones: (1) palabras *malsonantes* relativas al sexo y a las funciones vitales del organismo; (2) blasfemias y palabras irreverentes; y (3) cuando un ser humano es comparado con un animal.
7. De hecho, Brown & Levinson proponen una fórmula para medir el grado de cortesía necesario en una conversación. Los elementos de dicha fórmula son la relación de poder, la distancia social y el grado de imposición entre los interlocutores.
8. Searle (1975) propone hasta diez estadios interpretativos del acto de habla indirecto.

Bibliografía

- Anderson, L.-G. & P. Trudgill. *Bad Language*. Harmondsworth: Penguin, 1992.
- Bach, K. and R.M. Harnish. *Linguistic Communication and Speech Acts*. Cambridge: MIT Press, 1979.
- Brown, P. and S.C. Levinson. *Politeness. Some Universals in Language Use*. Cambridge: Cambridge UP, 1987.
- Cole, P. Ed. *Syntax and Semantics* [Vol. 9: *Pragmatics*]. New York: Academic Press, 1978.
- Cole, P. & J. Morgan. Eds. *Speech Acts* [Vol. 3: *Syntax and Semantics*]. New York: Academic Press, 1975.
- Fraser, B. & W. Nolen. “The Association of Deference with Linguistic Form.” *International Journal of the Sociology of Language* 27 (1981): 93-109.
- Gazdar, G. *Pragmatics. Implicature, Presupposition and Logical Form*. New York: Academic Press, 1979.
- Giglioli, P.P. Ed. *Language and Social Context*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- Gleason, J.B., R.Y. Perlmann & E. Blank. “What’s the Magic Word: Learning Language Through Politeness Routines.” *Discourse Processes* 7 (1984): 493-502.
- Goffman, E. *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. New York: Doubleday, 1967.
- Grice, P. “Logic and Conversation.” P. Cole & J. Morgan. Eds. 1975. 41-58.

- Haverkate, H. "Politeness Strategies in Verbal Interaction: An Analysis of Directness and Indirectness in Speech Acts." *Semiotica* 71 (1988): 59-71.
- Kasper, G. "Linguistic Politeness. Current Research Issues." *Journal of Pragmatics* 14 (1990): 193-218.
- Lakoff, R. "The Logic of Politeness; or Minding Your P's and Q's." *Papers from the Ninth Regional Meeting*. Chicago Linguistic Society, 1973. 292-305.
- "The Limits of Politeness: Therapeutic and Courtroom Discourse." *Multilingua* 8 (1989): 101-129.
- Leach, E. "Aspectos antropológicos del lenguaje: categorías animales e injuria verbal." Ed. Lenneberg. 1974. 37-82.
- Leech, G. *Principles of Pragmatics*. London: Longman, 1983.
- Lenneberg, E. Ed. *New Directions in the Study of Language*. (Trad. *Nuevas direcciones en el estudio del lenguaje*. Selecta de *La Revista de occidente*. Madrid, 1974).
- Nippold, M.A., L.B. Leonard & A. Anastopoulos. "Development in the Use and Understanding of Polite Forms in Children." *Journal of Speech and Hearing Research* 25 (1982): 193-202.
- Poyatos, F. Ed. *Advances in Nonverbal Communication*. Amsterdam: John Benjamins, 1992.
- Pratt, M.L. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana UP, 1977.
- Sabin, R. *Adult Comics. An Introduction*. London: Routledge, 1993.
- Sadock, J.M. "On Testing for Conversational Implicature." En E. P. Cole. 1978. 281-297.
- Searle, J.R. "Indirect Speech Acts". Eds. P. Cole & J.L. Morgan. 1975. 59-82.
- Sell, R.D. "The Politeness of Literary Texts." Ed. R.D. Sell. 1991. 208-224.
- Ed. *Literary Pragmatics*. London: Routledge, 1991.
- Sperber, D. & D. Wilson. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell, 1986.
- Taylor, T.J. & D. Cameron. *Analysing Conversation. Rules and Units in the Structure of Talk*. Oxford: Pergamon, 1987.
- Thomason, R.H. *Semantics, Pragmatics, Conversation and Presupposition* Mimeograph: U of Pittsburgh, 1973.
- Wardhaugh, R. *How Conversation Works*. Oxford: Blackwell, 1985.
- Wells, J.C. *Accents of English. An Introduction*. [vol. 1] Cambridge: Cambridge UP, 1982.