

LA PRAGMÁTICA DEL PODER: EL ROL DOMINANTE Y LOS RECURSOS DISCURSIVOS EN EL CINE DE LA MOVIDA MADRILEÑA

Investigadora: Carmen Tébar García

Tutora: María del Mar Espejo Muriel

Máster de Comunicación Social, 2012/2013

Convocatoria de septiembre

Itinerario de Investigación

ÍNDICE

ÍNDICE	1
INTRODUCCIÓN	3
EL TEMA	3
EL ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	4
LAS FUENTES SELECCIONADAS.....	6
METODOLOGÍA	10
LA HIPÓTESIS DEL TRABAJO.....	17
CONTEXTO HISTÓRICO Y CONCEPTO DE MOVIDA MADRILEÑA	18
ESTUDIO.....	22
EL LENGUAJE FÍLMICO EN LA MOVIDA MADRILEÑA.....	22
LA PRAGMÁTICA DEL PODER: LA VOZ DEL PROTAGONISTA.....	28
Película I: Arrebato	29
Película II: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón.....	36
ACTOS DE HABLA	39
Película II: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón.....	39
Película III: Laberinto de Pasiones	44
MENSAJE IMPLÍCITO Y CONTENIDO INFERENCIAL.....	54
Película I: Arrebato	55
Película II: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón.....	63
Película III: Laberinto de Pasiones	68
Uso de los elementos lingüísticos	75
CONCLUSIONES	79
Rol dominante primario	79
Rol dominante secundario.....	82
BIBLIOGRAFÍA	88

Fuentes	88
Documentos de carácter histórico	88
Referencias afines a las fuentes.....	88
Recursos discursivos	89
APÉNDICE.....	93
Arrebato.....	93
Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón.....	95
Laberinto de Pasiones	96

INTRODUCCIÓN

EL TEMA

La Movida Madrileña representa una corriente contracultural breve en el tiempo pero muy intensa, debido a esa mentalidad distinta, radical, con ganas de divertirse y disfrutar la vida al máximo, que se desarrolló en la capital española durante la Transición como respuesta a toda opresión anterior. En este momento todo valía: el sexo, las drogas, la homosexualidad, el travestismo y las largas noches en vela en locales como La Vía Láctea, la sala El Sol, la sala Rock-Ola, el bar El Penta, El Palentino, o el Kwai, así como casas y estudios propios, como el de los Costus.

Al mismo tiempo surgieron interesantes proyectos artísticos y de su cuna salieron grandes artistas. Algunos de ellos han llegado hasta nuestros días y mantienen una producción activa en diferentes parcelas de la cultura: Olvido Gara, conocida como Alaska, junto a Nacho Camut, Álvaro Urquijo, Ana Curra o Santiago Auserón (Juan Perro) en música; los fotógrafos Gorka de Duo, Alberto García-Alix y Ouka Leele; los cineastas Pedro Almodóvar, Fernando Trueba y Fernando Colomo; los pintores José Alfonso Morera Ortiz (El Hortelano), Carlos Sánchez Pérez (Ceesepe) y Guillermo Pérez Villalta; los periodistas Jesús Ordovás, Moncho Alpuente y Paloma Chamorro, y la diseñadora Ágatha Ruíz de la Prada, entre otros.

Sin embargo, algunas de esas corrientes artísticas han resonado más que otras. Quizás la música haya sido la más arraigada en los años anteriores, y también fotógrafos y pintores. Pero del cine solo perdura la obra de Pedro Almodóvar. Si bien fue una de las figuras más importantes de la Movida Madrileña, no solo en el terreno cinematográfico sino también musical.

Muchos directores se movieron en el ámbito de la Movida Madrileña por aquel entonces, y crearon películas relacionadas, en mayor o menor medida, con este movimiento. No obstante, los críticos de cine y los estudiosos de esta corriente contracultural no suelen coincidir a la hora de determinar qué películas podrían enmarcarse en lo que se llamaría cine de la Movida Madrileña. Pero hay tres en las que todos coinciden: *Arrebato*, de Iván Zulueta (1979), *Pepi, Luci, Bom, y otras chicas del montón*, y *Laberinto de Pasiones*, ambas de Pedro Almodóvar.

Aunque el cine de la Movida Madrileña no haya sido tratado de una forma exhaustiva y aún quedan muchos aspectos que abordar, este estudio se centrará en los roles dominantes que presentan los protagonistas de las películas seleccionadas, así como los recursos discursivos empleados para demostrar cómo desempeñan ese papel en su red social. Una película no es una simple historia, es un discurso de gran complejidad en el que intervienen una combinación de elementos discursivos que merecen ser analizados, en particular, el que hemos mencionado como objetivo de nuestro estudio..

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Es importante, antes de desarrollar un estudio, conocer qué se ha realizado y se ha investigado hasta ahora en ese mismo terreno. En la materia que nos ocupa, tendremos en cuenta distintos campos de actuación.

En primer lugar, cabe mencionar los trabajos de los pioneros y los autores más relevantes en el campo de la pragmática y la enunciación, en particular. Ha sido de gran relevancia el trabajo de O. Ducrot en el ámbito de la enunciación y la polifonía, trabajo que luego continuó C. Kerbrat-Orecchioni, que hace referencia a la subjetividad que el emisor puede plasmar en el propio enunciado. Por su parte, J. L. Blas Arroyo aplica esta teoría de la polifonía a las relaciones de poder.

En lo que concierne a los actos de habla, son imprescindibles las obras de L. Austin y posteriormente J. Searle, en las cuales podemos apreciar las distintas clasificaciones de los actos de habla, muy útiles a la hora de aplicarlas a las relaciones de poder analizar cómo el uso de unas u otras permite obtener distintas finalidades.

En el apartado del mensaje implícito, se han tomado como base las máximas de P. Grice, a partir de la cual llegamos a la simplificación de las mismas por parte de D. Sperber y D. Wilson con la Teoría de la Relevancia.

Distintos autores que sientan las bases de la pragmática, se interesan por el contexto como principal fenómeno en el que transcurre la interpretación del significado. Así, se presentan distintos recursos y herramientas pragmáticas que sirven para atenuar o acentuar el rol dominante.

La investigación que presentamos se centra en el análisis del discurso de los personajes protagonistas del cine en la Movida Madrileña, para ello hemos consultado las referencias más significativas e innovadoras en este sector que han aplicado las teorías pragmáticas al discurso fílmico.

El trabajo que más nos ha gustado por su claridad y por su metodología es el de N. Mendizábal de la Cruz y Á. Toribio Argüeso (2011), en el cual aplican algunas de las teorías pragmáticas antes mencionadas al análisis de los textos narrativos fílmicos. Nos ha parecido muy interesante la selección de los fragmentos del diálogo más relevantes para explicar los distintos fenómenos pragmáticos. No obstante, hemos optado por clasificar el estudio en los tres grandes grupos de recursos, la polifonía, los actos de habla y los mensajes implícitos, para luego analizar, dentro de cada uno de ellos, película por película.

Así, hemos adoptado la metodología aplicada por N. Mendizábal de la Cruz y Á. Toribio Argüeso, que consiste en el visionado de los films y selección de aquellos fragmentos conversacionales que pudieran representar con mayor claridad los distintos recursos. Al utilizar, en nuestro caso, una muestra mucho menor, de tan solo tres películas, hemos podido profundizar con mayor detenimiento, proceder a la disección de la obra para observar con cuidado al estudio de los recursos empleados.

Además, en la obra de N. Mendizábal de la Cruz y Á. Toribio Argüeso se trata el análisis de los actos de habla, en cambio, en este estudio hemos querido abordar otras teorías de la pragmática como la polifonía o la Teoría de la Relevancia. En cualquier modo, la teoría servirá solo como punto de partida para sentar las bases y luego aplicarla a la práctica. Por ello, hemos pretendido que este trabajo sea eminentemente práctico, y para ello hemos analizado los distintos recursos pragmáticos a través de los diálogos de los protagonistas de las películas más representativas de la Movida Madrileña.

En muchas conversaciones existen notables diferencias entre lo que se dice y lo que se hace. Esto en el cine cobra una especial importancia, porque puede ser un factor importante del argumento, y el espectador puede saber, o no, qué mensaje implícito se esconde detrás de los distintos enunciados. Por ello, hemos considerado que el tercer y último apartado del estudio tiene una especial importancia, y hemos realizado unas tablas en las que analizamos qué tipos de elementos lingüísticos sirven para crear los distintos enunciados a través de distintos fenómenos.

También conviene resaltar que hemos optado por centrarnos en el estudio de los recursos discursivos meramente lingüísticos, y algunos indirectamente necesarios, como sucede con el silencio, por lo que hemos dejado a un lado aquellas herramientas relacionadas con los gestos o los movimientos.

De cualquier modo, se trata de una aproximación al estudio de la pragmática del poder, por lo que no hay un trato de exhaustividad en los fenómenos, simplemente hemos querido descubrir el tipo de recursos que explotan los protagonistas de los distintos filmes y establecer una posible clasificación.

LAS FUENTES SELECCIONADAS

Hemos elegido las que tuvieron mayor relevancia y opinión crítica en su tiempo: *Arrebato*, de Iván Zulueta, y *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y *Laberinto de Pasiones*, ambas de Pedro Almodóvar.

- Título: Arrebato
- Año: 1979
- Género: Drama, Fantasía, Terror
- Duración: 105 minutos
- Idioma: Español
- País: España
- Dirección: Iván Zulueta
- Dirección artística: Iván Zulueta, Carlos Astiárraga y Eduardo Eznarriaga
- Producción: Nicolás Astiárraga, Miguel Ángel Bermejo, Tito Goyanes y Augusto Martínez Torres
- Guión: Iván Zulueta
- Música: Negativo e Iván Zulueta
- Fotografía: Ángel Luís Fernández
- Montaje: Jose Luis Peláez, José Pérez Luna, María Elena Sáinz de Rozas
- Vestuario: José Alberto Urbieta
- Reparto: Eusebio Poncela, Cecilia Roth, Will More, Marta Fernández Muro, Carmen Giralt, Helena Fernán Gómez, Antonio Gasset, Luis Ciges, Javier Ulacia, Max Madera, Rosa Crespo
- Productora: Nicolás Astiarraga P.C

Sinopsis: José Sirgado (Eusebio Poncela) es un director de cine que acaba de terminar el rodaje de un film de terror y se encuentra en la sala de edición, con su montador, para dar las últimas instrucciones y discutir sobre la concepción de la planificación. De camino hacia su casa, recorre con la mirada los avisos luminosos de las avenidas sobre las películas en cartel. La acción se desarrolla en Madrid, durante el verano.

A la llegada, el portero (Luis Ciges) le da aviso de que Ana (Cecilia Roth) se encuentra en la vivienda y le entrega un paquete firmado por el enigmático P.P. Sirgado no desea seguir manteniendo su relación con Ana, pero no consigue despertarla. Se inyecta heroína y abre el paquete, que contiene una película de Súper-8 mm, una llave y un cassette. Comienza a oír la cinta magnetofónica.

La voz de Pedro P. (Will More) –que le acompaña a lo largo del resto del film- le retrotrae un viaje con Marta (Marta Fernández Muro) a la finca de la tía de ésta, cuando intentaban localizar interiores para el film todavía no comenzado a rodar (un año antes). En ese viaje Sirgado conoce a Pedro P. y Marta le explica su afición por rodar con una cámara en Súper-8 mm, unos materiales que le hacen llorar encerrado en su habitación. Por la noche, Pedro P. rompe el sueño de José y le habla de su pasión por el cine (la búsqueda de la pausa), le atrae a su habitación y le muestra una colección de cómics.

Ana se ha despertado y observa a José Sirgado, un tanto adormecido por el relato de Pedro. Sirgado recuerda los comienzos de Ana en la droga y el viaje que ambos hicieron a la casa de Pedro P., poco después de que le hubiera regalado un temporalizador para filmar imagen por imagen. El viaje responde a la excitación de Pedro por los avances que ha efectuado. La relación entre ellos y Ana es tensa. Pedro muestra las nuevas películas que ha filmado y les hace partícipes de su decisión de levantar el vuelo para ir a otros espacios.

De nuevo en el presente, José Sirgado intenta romper definitivamente su relación con Ana, pero, una vez más, se reconcilian a través de la droga y Ana bromea imitando al personaje de animación Betty Boop. Al ver la película que Pedro P. le ha enviado, José Sirgado comienza a preocuparse seriamente por los acontecimientos: faltan bloques de fotogramas sin impresionar, y, literalmente, se aprecia la desaparición de Marta.

La voz le indica que la llave es la de su apartamento y que debe recoger la última película. A José Sirgado ya no le importa nada y decide enfrentarse a su destino. (J. Gómez Tarín, 2001, p.21).

Esta sinopsis está recogida en el manual para entender la película, de J. Gómez Tarín. Se trata de una sinopsis clara, que evita las elipsis y todas las distintas interpretaciones que se han hecho posteriormente de la misma. Existen distintos manuales en los que se concentran varias maneras de entender el film, pero la finalidad de este estudio no es tal,

por lo que nos quedaremos en esta sinopsis clara y basada en la estructura textual de la misma.

- Título: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón
- Año: 1980
- Género: Comedia
- Duración: 82 minutos
- Idioma: Español
- País: España
- Dirección: Pedro Almodóvar
- Dirección artística:
- Producción: Pepón Corominas, Pastora Delgado, Ester Rambal
- Guión: Pedro Almodóvar
- Música: Little Nell, Alaska y los Pegamoides, The Ju-Jus, Maleni Castro, Monna Bell, Tangos y pasodobles
- Fotografía: Paco Femenía
- Montaje: José Salcedo
- Vestuario: Manuela Camacho
- Reparto: Carmen Maura, Olvido Gara "Alaska", Eva Siva, Kiti Manver, Cecilia Roth, Julieta Serrano, Félix Rotaeta, Ricardo Franco, Concha Grégori, Pedro Almodóvar
- Productora: Figaró Films

Sinopsis: Pepi (Carmen Maura) es una joven que vive sola en un piso de Madrid, vive de sus padres y cultiva cannabis en su terraza. Frente a ella, en otro edificio, vive un policía (Félix Rotaeta) que se percata de la plantación y decide ir a su casa a pedir una explicación. Pepi, para evitar la multa, se insinúa, pero el policía la viola, arruinando el negocio que tenía pensado, la venta de su virginidad.

Ante esto, Pepi decide vengarse y pide ayuda a sus amigos, integrantes de un grupo de punk, quienes, disfrazados de chulapos, le pegan una paliza al policía por la noche. Pero se equivocan y agreden a su hermano gemelo. Pepi decide que tiene que seguir buscando venganza y se acerca a la mujer del policía, Luci (Eva Siva), natural de Murcia. Le pide que le dé clases de punto, y así descubre que Luci es masoquista.

En una de estas clases aparece Bom (Alaska), cantante punk de tendencias sádicas, quien vierte su orina sobre Luci, lo que da comienzo a una relación amorosa. Ésta deja a su marido para acompañar a Bom y a su grupo en su gira musical, mientras Pepi inicia su carrera como publicista en la capital española. Las tres recorrerán la Movida Madrileña y se sumergirán en su cultura, sus noches de fiesta y los conciertos del grupo Bomitoni.

Sin embargo, el marido de Luci, que busca su propia venganza, la espera a la puerta de un bar y le propina una paliza tan grave que termina ingresada en el hospital. Lejos de

estar dolida, Luci se muestra encantada, ya que consigue en su matrimonio lo que quería, daño y violencia, por lo que abandona a Bom para volver a su hogar. Así, Bom y Pepi deciden irse a vivir juntas para protegerse la una a la otra.

- Título: Laberinto de Pasiones
- Año: 1982
- Género: Drama, Comedia
- Duración: 98 minutos
- Idioma: Español
- País: España
- Dirección: Pedro Almodóvar
- Dirección artística: Virginia Rubio
- Producción: Andrés Santana
- Guión: Pedro Almodóvar
- Música: Bernardo Bonezzi y Fanny McNamara
- Fotografía: Ángel Luís Fernández
- Montaje: José Salcedo
- Vestuario: Alfredo Caral, Marina Rodríguez
- Reparto: Cecilia Roth, Imanol Arias, Helga Liné, Marta Fernández-Muro, Ángel Alcazar, Antonio Banderas, Fabio McNamara, Agustín Almodovar, Santiago Auserón, Fernando Vivanco, Ofelia Angélica, Concha Gregori, Cristina Sánchez Pascual, Luis Ciges, Eva Siva, Pedro Almodóvar
- Productora: Alphaville S.A.

Sinopsis: Riza Niro (Imanol Arias), hijo del derrotado emperador de Tirán, llega a Madrid con el objetivo de disfrutar de la noche y de dar rienda suelta a su pasión con otros hombres. Por otro lado, Sexi es una cantante de un grupo de punk, ninfómana y en tratamiento psicológico por su fobia al sol.

Este punto de partida dará lugar a la intervención de historias distintas con personajes pintorescos pero todos entrelazados en el argumento central. Riza, gracias a Fabio (Fabio McNamara), un actor porno, se introduce en el mundo de la Movida Madrileña y acude a un concierto en un local. Da la casualidad de que el cantante del grupo Ellos se lesiona, y los demás integrantes ven en Riza, que oculta su identidad real presentándose como Johnny, un buen candidato para sustituirlo. Así da comienzo su breve carrera como cantante. En ese local vive un flechazo con Sexi, aunque cruzan ni una palabra. Es al día siguiente cuando se conocen realmente y Riza le desvela su identidad. Planean volver a Contadora.

Sexi no quiere marcharse de Madrid y dejar a su grupo de música en la estacada y a su padre solo, por lo que ve en Queti una salida a su problema. Ella es una chica que odia su vida porque su padre la viola al confundirla con su esposa. Además, es seguidora de

Sexi y quiere ser como ella. Por lo que la solución será que Queti se someta a la cirugía estética para adquirir el físico de Sexi y sustituirla.

Por otro lado, mostrarán obstáculo un grupo de radicales tiranís que planean secuestrar a Riza para vengarse de su padre, y Toraya, una princesa que mantuvo una relación con el emperador y quiere conseguir seducir a Riza para poder quedarse embarazada de él. De hecho, ésta consigue mantener relaciones sexuales con él, lo que supone una crisis entre Sexi y Riza, pero tras una sesión de hipnosis con la psicóloga la chica descubre que Toraya es la causante de sus traumas, así como de su ninfomanía, y decide darle otra oportunidad a Riza, por lo que el plan sigue adelante. Se inicia así una persecución para atrapar a Riza, pero éste, junto con Sexi y el grupo de música Ellos consigue escapar y marcharse a Panamá.

METODOLOGÍA

Destacamos la dificultad que hemos tenido a la hora de localizar las películas, quizás debido a la discriminación que sufrieron algunas de ellas, ya que, aunque no tuvieron el éxito esperado en el momento de su estreno, en cambio, se convirtieron más adelante en importantes productos de cultivo intelectual, como ha sucedido con *Arrebato*, filme rechazado por el gran público en el momento de su creación y que desde entonces se ha movido por ámbitos marginales y *underground*¹.

Hemos seleccionado los fragmentos más importantes en los que se puede apreciar el rol dominante del protagonista y cómo se va produciendo la alteridad del yo en función de los intereses a la hora de elaborar su red social y comunicativa.

El trabajo está diferenciado en tres partes. La primera de ellas trata del contexto histórico, es decir, se pretende ofrecer una definición básica de la Movida Madrileña, para centrar la investigación en un período de tiempo concreto y marcar las fronteras entre este movimiento y el resto de culturas de la Transición.

¹ Una consulta a la Fundación del Español Urgente Fundéu nos confirma que en el contexto en que se enmarca la palabra *underground* en este trabajo, la definición apropiada es la de “movimiento contracultural”. La definición, sin contexto, de la palabra, es “subterráneo”, pero en inglés tiene otras connotaciones. Aunque comenzó a usarse para referirse a algunos movimientos de resistencia contra regímenes represivos en el siglo XIX –los esclavos africanos intentaban huir de Estados Unidos por los ferrocarriles-, según el Online Etymology Dictionary la primera vez que se acuñó en el ámbito cultural en 1953 para referirse a los movimientos que lucharon en la Segunda Guerra Mundial contra la ocupación alemana. (D. Harper, 2001-2013). Visto en: <http://www.etymonline.com/index.php?search=underground>

A continuación, se realiza una presentación de los rasgos básicos del lenguaje fílmico y el escenario discursivo de las películas elegidas: *Arrebato*, de Iván Zulueta, y *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y *Laberinto de Pasiones*, ambas de Pedro Almodóvar, para establecer las peculiaridades diferenciales de las mismas. No en vano, estos apartados pondrán de manifiesto los valores culturales y contraculturales que ofrecen en las mismas como contrapunto a la trayectoria cinematográfica anterior.

La tercera parte del trabajo conforma el núcleo principal del mismo, ya que contiene el estudio en sí de esta investigación. Pretendemos analizar el rol dominante y los recursos discursivos empleados para ello en el cine de la Movida Madrileña.

Sería excesivo detenernos en todos y cada uno de los aspectos que se pueden investigar, desde el punto de vista discursivo. Era necesario una selección de criterios y para ello nos hemos detenido en algunos apartados que citaremos a continuación.

Como pilar básico, nos ha parecido muy interesante el trabajo de M. Pilleux, (1998), en el que analiza la pragmática del poder a través de un diálogo, concretamente de una entrevista. Aunque no se detenga en el análisis minucioso de los recursos discursivos, constituye una base sólida para nuestro estudio puesto que demuestra que a través de las propias palabras se puede ejercer ese rol, y se pueden realizar cosas distintas a las que sedicen.

El primero de los recursos que hemos estudiado es la voz de la enunciación. En este campo, se destaca el trabajo realizado por el investigador francés O. Ducrot, uno de los mejores estudiosos especializados en la polifonía y las voces del discurso. Sus manuales son de obligada referencia para comprender este fenómeno discursivo, que vieron la luz entre 1973 y 2005.

O. Ducrot (1990, p.16) explica, con su teoría polifónica de la enunciación, que en el sentido de un enunciado se hacen presentes diferentes sujetos, diferentes voces, con estatus lingüísticos diferenciados; ello implica, consecuentemente, que el autor de un enunciado no se expresa en forma directa, sino a través de, al menos, tres funciones distintas, que el autor francés denomina: sujeto empírico, locutor y enunciador.

Siguiendo la línea de las investigaciones de O. Ducrot, C. Kerbrat-Orecchioni plantea una Teoría de la Enunciación que tiene en cuenta los distintos condicionantes que se ponen en funcionamiento a la hora de emitir un enunciado, y que pueden influir en la

objetividad del mismo (C. Kerbrat-Orecchioni, 1997, p.42). En su obra, y partiendo de la base de que toda persona, de forma intencionada o no, imprime sobre lo que dice ciertos rasgos o signos subjetivos, la autora define así la enunciación: “Es la búsqueda de los procedimientos lingüísticos (shifters, modalizadores, términos evaluativos, etc.) con los cuales el locutor imprime su marca al enunciado, se inscribe en el mensaje (implícita o explícitamente) y se sitúa en relación a él (problema de la "distancia enunciativa)” (ibid., p.43).

Esas marcas constituyen la forma de aportar subjetividad al enunciado. No obstante, es cierto que esta teoría tiene más peso en otros textos, como los periodísticos, donde la subjetividad puede estar marcada por el uso de sustantivos, adjetivos, verbos o adverbios. En conversaciones cotidianas y triviales, esta subjetividad no tiene tanta importancia en el sentido de que sea usada para causar un determinado efecto a un nivel como el periodístico. No obstante, sí interesa analizar la subjetividad, es decir, la posición del hablante respecto a su enunciado.

A la hora de abordar las relaciones de poder en el rol dominante, es interesante analizar cómo el enunciador, en este caso el protagonista seleccionado de cada una de las películas, alterna entre el uso del “tú” y el “usted”, distintos pronombres que sirven para demostrar una relación de poder que oscila desde el punto más elevado de la distancia comunicativa al punto más próximo de la comunicación. En este sentido es muy interesante el trabajo de J. L. Blas Arroyo (1994, 1995), que ha dedicado dedicado distintos estudios especializados al uso de estas formas pronominales como relación jerárquica a las distintas formas de poder y solidaridad.²

Destacamos tres artículos en los que Blas Arroyo profundiza en el uso de estos dos pronombres en el español actual y en los cuales llega a una misma conclusión: en la actualidad, *usted* no tiene por qué referirse a un rol dominante, ni *tú* a una relación de solidaridad. Esto se puede ver, por ejemplo, en relaciones de poder en las que se sigue utilizando un trato de *tú*, de igual a igual.

² De entre ellos, destaco:

BLAS ARROYO, J. L (1994): “De nuevo sobre poder y solidaridad. Apuntes para un análisis de la alternancia tú/usted”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 2, p. 385-414.

BLAS ARROYO, J. L (1995): “Los pronombres de tratamiento y la cortesía”, *Revista de Estudios Hispánicos* 11, p. 81-117.

BLAS ARROYO, J. L (1994-95): “Tú y usted, dos pronombres de cortesía en el español actual. Datos de una comunidad peninsular”, *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*, p. 21-44.

No se pueden abordar estos aspectos sin tener en cuenta la teoría de los actos de habla, para ello se toma como obra referencial la publicación de L. Austin (1982) y la posterior de J. Searle (1994), donde se establecen los criterios fundamentales para la descripción de los mismos. Se lleva a cabo una clasificación para los actos de habla que resulta de imprescindible consulta y estudio para el análisis de los roles que ejerce el protagonista.

J. Searle distingue entre acto locutivo. un acto consistente en hacer algo; acto ilocutivo: acto que se realiza al decir algo; y, acto perlocutivo: la consecuencia de un acto ilocutivo. Es decir, una misma realidad se puede presentar de diferente manera al interlocutor, por ejemplo:

- *Mi madre me dijo que pusiera la mesa* (acto locutivo).
- *Mi madre me obligó a poner la mesa* (acto ilocutivo).
- *Mi madre consiguió que pusiera la mesa* (acto perlocutivo).

En los tres se consigue una misma acción, poner la mesa, si bien en la primera, con ese solo enunciado, no se puede derivar si finalmente la acción se llevó a cabo o no. En la segunda esa acción ya va intrínseca, y en la tercera se puede observar que se trata de una consecuencia de la anterior.

Estos actos de habla también se pueden diferenciar por la intención del hablante. Se encuentran, por tanto, el acto directo, en el que el hablante se expresa de forma clara, o los actos indirectos, en los que no se explicita el mensaje sino que el receptor tiene que, como comúnmente se llama, “leer entre líneas”. Ejemplos:

- *Hoy a las 22 horas hay una obra en el Teatro Isabel la Católica, podríamos ir* (acto directo).
- *Hace mucho tiempo que no voy al teatro...* (acto indirecto).

Este segundo tipo está directamente relacionado con lo que se verá más adelante y que configura el tercer recurso discursivo que hemos seleccionado para nuestro análisis y que nos resulta de gran importancia: el mensaje implícito.

De manera que, según la finalidad del acto de habla se pueden encontrar distintos tipos. En el acto asertivo el locutor afirma o niega algo de la realidad basándose en su nivel de certeza; en el acto directivo o apelativo, el locutor pretende incitar al receptor a llevar a

cabo una acción; en el acto compromisorio el hablante se compromete a hacer algo; en el acto declarativo el hablante genera un cambio en la realidad, siempre y cuando tenga la autoridad suficiente para ello; y en el acto expresivo el locutor manifiesta cómo se siente.

Estos distintos actos de habla presentan a su vez características particulares que dan lugar a diferentes interpretaciones del mensaje, como se verá a continuación en el desarrollo del estudio de los fragmentos en que se presentan y organizan los diálogos de los protagonistas con la red social que crean en la narración de la historia fílmica.

En cuanto al apartado que trata el mensaje implícito, tenemos que destacar como máximo exponente los estudios de P. Grice (1975). Las máximas conversacionales con las cuales se ordena una conversación basada en la cooperación. Estas máximas son la de cantidad, de cantidad, de relevancia y de modo. Como explican N. Mendizábal de la Cruz y Á. Toribio Argüeso (2011, p.11) estas máximas se suelen romper de forma intencionada para transmitir información no explícita. Así, se encuentran mecanismos como la ironía, el humor, el sarcasmo o la metáfora para transmitir esos mensajes implícitos. También sirven para ello el insulto y palabras malsonantes o los conectores. O, simplemente se puede utilizar un tono neutro para llevar a cabo este recurso con otra intención, como puede ser, por ejemplo, la de ocultar un secreto o mentir.

Una simplificación de las máximas de P. Grice viene dada por D. Sperber y D. Wilson (1986), con la Teoría de la Relevancia. En ella se explica que los hablantes interpretan los enunciados, y para ello se apoya en una tesis de carácter cognitivo que analiza cómo los seres humanos procesan la información lingüística. Analiza, además, que la comunicación humana se logra por la conjunción de la ostensión y la inferencia en la búsqueda de la relevancia. Así, se entiende que no todo está dicho en una frase, sino que también interviene la propia interpretación que el oyente pueda hacer de la misma, así como los distintos mecanismos de elipsis que el enunciante realice, y que puede llevar a cabo a través de recursos como la ironía, el humor, el sarcasmo o el insulto.

No obstante, los mensajes implícitos vienen acompañados de una extensa bibliografía que analiza variadas formas en las que estos pueden presentarse tanto en una conversación como en el discurso en sí. Como punto de partida para entender el fenómeno de las implicaturas y analizar a fondo la Teoría de la Relevancia encontramos los estudios conjuntos de M. Leonetti Jungl y M. V. Escandell Vidal, que abordan los contenidos

conceptuales y los contenidos procedimentales para el análisis de los mensajes que se obtienen de la interpretación y que no están explícitos en la conversación o en el discurso.³

Dentro de los contenidos procedimentales, que hacen referencia a la información sobre cómo manejar las representaciones, encontramos las partículas y los conectores, como “eh” o “bueno”, y que son considerados como marcadores del discurso. Este apartado es interesante para analizar cómo se utilizan para introducir mensajes implícitos en los enunciados. En este sentido hay que destacar que nos ha servido de gran utilidad el artículo de S. Ramírez Gelbes (2003), que analiza la partícula "eh" como ejemplo de contenido procedimental que restringe las explicaturas de nivel alto y orienta las inferencias en el sentido de la confirmación.

Por último, en lo que respecta a la ironía y el humor como fenómenos pragmáticos es especialmente interesante el trabajo de L. Ruiz Gurillo y B. Alvarado Ortega. Fundadoras del proyecto GRIALE⁴ y actualmente dos de las lingüistas más importantes en lo que respecta al estudio del humor y la ironía, así como su presencia en la conversación, y sus vínculos con las relaciones de poder y la cortesía.⁵

De sus trabajos nos ha parecido especialmente relevante que sean los artículos más innovadores en este terreno. Por ejemplo, es interesante que propongan una definición de la ironía que se apoya directamente en la pragmática. Así, se concibe como un fenómeno pragmático que se apoya en indicadores (L. Ruiz Gurillo, 2009). No obstante, el uso de la ironía está vinculado a la personalidad del emisor, por lo que puede optar por sustituirlo por el sarcasmo si lo que busca es ser más hiriente y directo.

³ De ellos, destacamos:

ESCANDELL-VIDAL, M. V. y LEONETTI JUNGL, M. (2000): “Categorías funcionales y semántica procedimental”, en M. Martínez Hernández, *Cien años de investigación semántica: de Michel Bréal a la actualidad*, Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 363-378

ESCANDELL VIDAL, M. V. y LEONETTI JUNGL. M. (2004): “Semántica conceptual / Semántica procedimental”, en M. Villayandre Llamazares: *Actas del V Congreso de Lingüística General*, Madrid: Arco/Libros, vol. II, pp.1727-1738

ESCANDELL VIDAL, M. V. y LEONETTI JUNGL. M. (2012): “El significado procedimental: rutas hacia una idea”, en M. C. Horno y J. L. Mendivil: *La sabiduría de Mnemósine. Ensayos de historia de la lingüística ofrecidos a José Francisco Val Álvaro*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 157-167.

⁴ Grupo de Investigación sobre ironía y humor en español de la Universidad de Alicante. Actualmente uno de los mayores referentes en castellano para el análisis del estudio de estos fenómenos pragmáticos.

⁵ Su último trabajo es de especial interés para la pragmática, pero por su fecha reciente de publicación no lo hemos podido consultar con profundidad a la hora de elaborar este estudio:

L. y ALVARADO ORTEGA, M. B. (2013): *Ironic and Humor. From pragmatic to discourse*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Referido al estudio del humor, destacamos de nuevo a L. Ruiz Gurillo (2012), puesto que su publicación “La lingüística del humor” es un estudio reciente y muy actualizado sobre la pragmática de este fenómeno, y es uno de los máximos referentes actualmetne en la materia.

Además, hemos tomado como referencia el artículo de M. B. Alvarado Ortega incluido en la revista dedicada al estudio del discurso oral *Oralia*, una de las principales publicaciones, junto con *Tonos Digital*, considerada como máximo exponente en el campo de la filología en la actualidad, donde se recogen los mejores trabajos relacionados con esta disciplina.⁶

De esta misma publicación destacamos el artículo de A. Hidalgo Navarro, que aborda la entonación, algo que consideramos muy importante a la hora de transmitir los mensajes, puesto que un tono u otro puede cambiar totalmente el significado de un enunciado.

Con respecto al sarcasmo, hemos consultado la publicación, también recogida en *Oralia*, de X. Padilla (2002), que, aunque aplica los fenómenos al terreno político, sirve para realizar un acercamiento muy preciso al humor y al sarcasmo en la conversación, así como sus usos y sus estrategias.

Nos parece oportuno señalar la gradación y la alternancia de roles del sujeto protagonista de la escena, en el sentido utilizar el término “primario” para indicar el rol dominante básico; será “secundario” cuando intencionadamente modifica su papel en función de sus intereses comunicativos, rebajándose en algún grado.

El rol dominante primario es el que se aprecia de una forma más explícita. Se transmite a través de la agresividad, de las frases exhortativas y las imposiciones, de los insultos, o de una forma neutra pero a través de la cual se influye sobre el receptor y se tiene capacidad para obligarlo o incitarlo a realizar algo. El rol dominante secundario, por su parte, consiste en una rebaja del primero para obtener determinados fines. Así, el emisor

⁶ *Oralia* es una revista creada por el grupo Ilse (www.grupoilse.org), surgido en en el seno del Departamento de Filología Española y Latina de la Universidad de Almería, en 1993. Está dedicado, especialmente, al estudio del discurso oral en español, lo que implica su aproximación a diversas disciplinas. La revista supone la primera publicación en el mundo hispánico que se ocupa del análisis del discurso oral.

Por su parte, *Tonos Digital* (www.tonosdigital.com) es una revista electrónica de investigación y divulgación en el ámbito de la filología.

puede acercarse a una relación de solidaridad, ser cortés, simpático o utilizar el humor para transmitir una imagen más cercana y así pasar desapercibido o conseguir algo del receptor a través de una persuasión más atractiva.

No obstante, el poder se puede imponer en una conversación sin que los locutores se percaten, o incluso puede venir dado por otros factores que se alejan de la agresividad, como puede ser la admiración:

“El poder es, sin duda, control (o capacidad del control) sobre el otro, pero eso no es suficiente para justificar el comportamiento comunicativo de los seres humanos [...]. Por otra parte, justo es reconocer que todos aceptamos cotidianamente, sin apenas percatarnos, muchas formas de control: unas veces por obediencia o por reticencia a oponernos a otros, por miedo, por educación..., otras por incapacidad para pedir lo que queremos de veras, para decir que no..., e incluso para decir nuestra verdad si tememos que no será bien recibida” (A. M. Vigara Tauste, 2003)

Para una mejor comprensión del estudio, el trabajo se divide en el análisis de estos tres recursos discursivos, y dentro de ellos se diferenciarán las distintas películas analizadas para abordar la gradación y alteridad que oscila en el rol dominante desarrollado por los protagonistas en la historia.⁷

Por último, resaltar que este estudio se ha realizado partiendo de una base de conocimientos eminentemente periodística, por lo que no se trata de un trabajo lingüístico ni filológico, sino de un estudio del rol dominante y sus estrategias, para lo cual ha sido necesario un acercamiento a las teorías pragmáticas. Así, hemos extrapolado los rasgos diferenciales que se han utilizado en los personajes, en dos niveles del rol dominante, primario y secundario, y que están intrínsecamente relacionados con la personalidad que los propios cineastas han querido plasmar en los protagonistas. Por ello no se ha profundizado en los fenómenos lingüísticos, sino que ha servido como base para analizar un comportamiento en el cine, extrapolable a la conversación real, a través de la filología.

LA HIPÓTESIS DEL TRABAJO

Un punto de partida importante en este trabajo consiste en tener en cuenta que el análisis de las teorías pragmáticas es una línea innovadora en el campo de aplicación de los discursos narrativos fílmicos. Por ello, hemos optado por aplicarlo al cine de la

⁷ Por un motivo meramente acotador, y para centrar el trabajo en los recursos empleados, no nos detendremos a comentar los principios generales de la pragmática, como podríamos haber hecho tomando como punto de referencia estas obras fundamentales:

ESCANDELL VIDAL, M. V. (2006): *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ed. Ariel, 263 pp.
PORTOLÉS LÁZARO, J. (2004): *Pragmática para hispanistas*. Madrid: Ed. Síntesis, 365 pp.

Movida Madrileña, un referente cultural poco explotado pero que para el estudio que nos ocupa es muy útil dado su lenguaje coloquial.

Por ello, hemos establecido como punto de partida las siguientes reflexiones:

- a) La teoría pragmática es un buen punto de partida para analizar las relaciones de poder, y en el cine siempre es más fácil aplicarlo puesto que en toda película existe un personaje líder o dominante.
- b) El cine de la Movida Madrileña es una muestra muy útil para este estudio debido a su carácter coloquial y que transmite fielmente una época no muy alejada temporalmente a través de su lenguaje fílmico.
- c) Una persona que maneja un rol dominante puede atenuarlo o acrecentarlo persiguiendo distintos intereses y manejando distintos recursos. Este rol, además, puede mantenerse fijo o ser modificado.
- d) La red social que el personaje en cuestión maneja es imprescindible a la hora de controlar el rol, puesto que los demás personajes influyen a la hora de rebajarlo o acentuarlo.
- e) A través de los mensajes implícitos se pueden detectar roles que a simple vista no son reconocibles.

Partiendo de estas bases se desarrollará el estudio a través del estado de la cuestión y la metodología anteriormente definidas.

CONTEXTO HISTÓRICO Y CONCEPTO DE MOVIDA MADRILEÑA

Durante los primeros años de la Transición de la España postfranquista entró en el país una bocanada de aire fresco intelectual iniciada por jóvenes que querían reivindicar de alguna manera esas inquietudes que tenían su origen en el mayor del 68 francés y que resonaba con fuerza la palabra “libertad” –o como lo llama J. M. Lechado García (2005, p. 223), “olvidar la gomina falangista”-, que daría lugar a un movimiento contracultural importante. Sin embargo, esos pequeños focos de rebeldía parecen no adoptar forma hasta una fecha clave: 9 de febrero de 1980. Ese día, unas mil personas se reunieron en la Escuela de Caminos de la Universidad Politécnica de Madrid para escuchar algunos de los grupos punteros del momento: Alaska y los Pegamoides –formada por Olvido Gara, Carlos Berlanga, Nacho Camut, Eduardo Benavente y Ana Curra-, Nacha Pop –con Antonio

Vega-, Paraíso -con Fernando Márquez, El Zurdo-, Mermelada, Mamá -con José María Granados-, Trastos, Mario Tenia y Los Solitarios, y el que probablemente sería el protagonista del evento: Tos. Grupo germen de Los Secretos, que había perdido a su batería, José Enrique Cano Real (Canito), la madrugada del 1 de enero de ese mismo año tras ser atropellado por un automóvil.

Este concierto se celebró como un homenaje a Canito, que surgió tras las conversaciones de Enrique Urquijo –líder de Tos- y José Vegas, el programador cultural de la Escuela de Caminos, en locales de moda de la noche madrileña como El Penta o La Vía Láctea. La actividad fue apoyada sin ambages por el entonces Director de la Escuela, José Antonio Torroja, un conocido ingeniero y padre de la cantante Ana Torroja, que más tarde lideraría otro de los grupos emblemáticos de la Movida Madrileña: Mecano.

El concierto fue gratuito, y se repartieron entradas a través de Radio 2 –Radio Nacional de España-, Radio Popular FM y Onda Dos –Radio España. Precisamente esta última radio fue la encargada de retransmitir el concierto en directo a través de sus ondas, que también hizo por televisión el programa de Televisión Española Popgrama, dirigido por Carlos Tena y Diego Alfredo Manrique. Fue el primero de los conciertos que abrió la senda de la actividad cultural de la Escuela de Caminos, en la que se recogían numerosos eventos musicales así como actividades cinematográficas. Muchos consideran el Concierto Homenaje a Canito como la brecha de esa etiqueta que marcará el Madrid de los 80: la movida. Un movimiento que coincidirá con otros que fueron surgiendo en casi toda España como la Movida viguesa –en Vigo-, la movida barcelonesa –en Barcelona-, o la movida valenciana –que daría lugar en Valencia a la Ruta Destroy o del Bacalao.

Sin embargo, se considera como momento cumbre de la Movida Madrileña otro concierto, el de Primavera, que tuvo lugar el 23 de mayo de 1981 en el campo de rugby de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Más de ocho horas de música a un ritmo maratónico –de cinco de la tarde a una y media de la madrugada-, en las que más de 15.000 personas pudieron disfrutar de nueve de los grupos que pertenecían a esa “nueva ola” madrileña (C. Rodríguez González, 2010 p. 282). Músicos pop que por fin lograban deshacerse de esa etiqueta de “tribu” para convertirse en todo un fenómeno, al menos en lo que a la capital se refiere (T. Cuesta, 1981, p.112). Estos nueve grupos podían dividirse en dos: aquellos conocidos por tocar en los clubes urbanos que aún no contaban con el respaldo discográfico -Fahrenheit, 451, Flash Strato, Los Modelos y Tótem-, y esos

grupos ya consolidados y que se estaban convirtiendo en todo un fenómeno: Rubí y los Casinos, Alaska y los Plegamoides, Mamá, Los Secretos y Nacha Pop –que supuso la guinda de la tarta-.

Sin embargo, aunque lo que más se recuerde de esta Movida Madrileña sean los grupos pop ya mencionados y las noches en los “garitos” de moda al son de la música del momento, lo cierto es que la Movida fue todo un movimiento contracultural, en el que las culturas alternativas o *underground*⁸ tuvieron un gran protagonismo.

Con el tiempo, este movimiento alcanzó grandes dimensiones en un nivel sociológico y cultural, llegando incluso a la política, como ocurrió en Madrid y la implicación del entonces alcalde de Madrid, el socialista Enrique Tierno Galván. Se esmeró en dos ejes fundamentales: la revitalización de las fiestas populares de origen tradicional y la incorporación de la cultura juvenil a los proyectos municipales. Sin embargo esa intrusión de la política supuso el principio del fin.

Es en este ambiente de apertura y de cultura juvenil y efervescente es en el que surgieron numerosas figuras pertenecientes a diversas disciplinas: fotógrafos (Ouka Lele, Alberto García-Alix, Gorka de Duo); pintores y dibujantes (Ceesepe, 'El Hortelano', Guillermo Pérez Villalta, el dúo Costus, Patricia Gadea, Juan Ugalde, Juan Segura, Nazario, Agust, Alberto García Alix); cineastas (Pedro Almodóvar, Fernando Trueba, Fernando Colomo, Iván Zulueta); escritores (Gregorio Morales, Vicente Molina Foix, Luis Antonio de Villena, Javier Barquín, José Tono, Luis Mateo Díez, José Antonio Gabriel y Galán, José Luis Moreno-Ruiz, Ramón Mayrata); grafiteros (Muelle); modistas (Ágatha Ruíz de la Prada), y hasta sus cronistas al socaire de algunas revistas como La Luna de Madrid o el comic Madriz editado por el Ayuntamiento de Madrid.

Sin embargo, no todo era cultura incomprendida y acordes de pop; poco a poco, la Movida comenzó a perder la magia hasta convertirse en un espectáculo denigrante y en muchas ocasiones peligroso. El Cultural del diario ABC, el 27 de agosto de 1993 publicaba un especial de la Movida Madrileña 15 años después de estar en la cresta de la ola. Su introducción refleja muy bien ese encanto y desencanto del movimiento:

“Hubo un tiempo, en Madrid, en el que se perdió la vergüenza. Y cientos de jóvenes decidieron, al unísono, proclamar a los cuatro vientos su derecho a ser distintos, a inventar nuevas opciones

⁸ Según Fundéu, “movimientos o culturas contraculturales”.

estéticas, culturales, filosóficas incluso... Aquella inquietud, aquella alegría de vivir y de crear, sin nombre ni bandera, absorbió a los hijos de la Transición, sumergiéndolos en una vorágine cutre-lux y mucha imaginación, que llegó a consolidar a Madrid como la capital más moderna del mundo. A mediados de los ochenta, toda la frescura de ese movimiento cultural se pervierte en manos de políticos que pretenden explotarla al servicio de sus intereses. La Movida se traviste en propaganda institucional socialista. Ese fue el momento en que murió.” (“De la cresta al desencanto”, 1993, p.14)

En definitiva, fue una época de excesos, en la que, tras la represión de la dictadura franquista, parecía necesario desarrollar cualquier actividad que antes no estuviera permitida por el mero “placer” de hacerla. El sexo, la homosexualidad, las drogas, el alcohol o la ropa estridente e imprudente se palpaban tanto en las calles de Madrid como en pinturas, cómics, escritos, canciones, y cómo no, en el cine.

ESTUDIO

EL LENGUAJE FÍLMICO EN LA MOVIDA MADRILEÑA

Si bien no existen unos parámetros técnicos y unas características totalmente determinantes del cine de la Movida Madrileña, y como ya se ha indicado anteriormente ni siquiera se tiene claro qué películas corresponden a este movimiento con un criterio unánime por parte de la crítica, existen algunos puntos en común. Uno de ellos consiste en que son filmes claramente vinculados con la cultura de la que emergieron, como dice F. J. Gómez Tarín: “*Arrebato* es un producto inequívoco de su época” (2001, p. 7).

Por ese motivo, se encuentra muy presente Madrid como protagonista en las películas que se han indicado como principales productos de la Movida Madrileña, y en las que se centra esta investigación: *Arrebato* de Iván Zulueta y *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y *Laberinto de Pasiones* de Pedro Almodóvar. Sus calles, edificios y paisajes son escenarios de estas historias. Protagonistas de la Movida estarán también muy presentes en ellas: Olvido Gara, conocida como Alaska, que protagoniza *Pepi, Luci, Bom, y otras chicas del montón*, película en la que también aparecen los componentes del grupo Costus, los pintores Enrique Naya y Luis Carreño, en su propio taller, o el cantante y compañero de Almodóvar Fabio McNamara. Y no solo delante de las cámaras: la casa del fotógrafo Pablo Pérez Mínguez sirvió de escenario en *Laberinto de Pasiones*, película que financió el artista Tino Casal, dueño, también, de la mítica chaqueta roja que luce Imanol en la misma. También Ángel Luís Fernández, director de fotografía de *Arrebato* y de otros títulos ligados a la Movida. Sin olvidar a Ceesepe, ilustrador de cómic y creador de los rótulos de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Y, como otro elemento común entre las tres películas que se abordarán en este estudio: Cecilia Roth, actriz argentina, hermana de Ariel Roth, cuya familia decide mudarse a España cuando ella tenía 20 años y que, en ese momento, comienza a introducirse en la Movida Madrileña, quedando como otro de los iconos de su cine.

No pueden faltar en estas películas las referencias, o incluso homenajes, a los rasgos característicos de este movimiento cultural: drogas, sexo, arte, homosexualidad, música, travestismo. Pero, sobre todo, estas películas suponen una ruptura con el cine cultural de la época, y son el contrapunto a José Luis Garci o Luis García Berlanga.

Un cine que experimentó y que buscó las vanguardias para innovar con la cámara. Una innovación que, en el caso de *Arrebato*, traspasa la propia pantalla y se filtra también en el argumento, en el sentido de que los protagonistas son cineastas que buscan las imágenes perfectas. En aquel entonces, no todo consistía en una diversión superficial. También había una gran efervescencia cultural, con innovación de nuevos formatos y nuevas ideas. Estéticas como la del cómic, la publicidad, el cartelismo o los videoclips se introducen en este cine que nació directamente del alma de la Movida Madrileña.

Si se parte de la base de que el lenguaje del cine y el lenguaje fílmico no son lo mismo, aunque muchos tienden a utilizar ambos términos para referirse a una definición única a sabiendas de sus diferencias, el análisis de las películas antes mencionadas se va a limitar a lo segundo. A. Bazin (citado por Cañizares Fernández, 2002, p. 108) entiende la palabra ‘lenguaje’ como referida a una serie de técnicas estéticas más o menos tradicionales.

Un lenguaje que no es lenguaje en sí mismo, sino una comprensión del cine como forma para expresar distintos sentimientos y pensamientos:

“El cine es un lenguaje porque permite a quien lo realiza comunicar lo que siente y piensa sobre las cosas y la vida. Sin embargo no es un lenguaje como lo es una lengua natural o cualquier otro sistema de comunicación no verbal. Es un lenguaje universal porque puede dar voz a lo que cualquier ser humano piensa y siente independientemente de su lugar de nacimiento o de su cultura. La imagen es un lenguaje inteligible por todos y las palabras se traducen al código del receptor. El cine nos hace ciudadanos del mundo pues nos acerca a tiempos y lugares que en nuestra vida real nunca llegaríamos a conocer. El discurso fílmico habla con un lenguaje visual o icónico pues procede de la fotografía y se amplía con la incorporación del sonido, aunque lo genuino del cine es la imagen” (N. Mendizábal de la Cruz, 2011, p.3).

En este sentido, se considera el lenguaje fílmico como el conjunto de palabras, signos de puntuación, entonación que, según cómo se configuren y ordenen, forman estructuras narrativas con diferentes estilos y significados (N. Mendizábal de la Cruz, 2011, p.5). Esos signos y palabras son la metáfora de lo que, en definitiva, es la base y esencia del cine: los fotogramas, los planos, movimientos de la cámara, ángulos, fotografía, escenografía, e incluso el sonido y la imagen.

Solo así se puede afirmar que el cine de la Movida Madrileña, si bien no se puede tachar de vanguardista, sí se puede calificar de experimentador. Los juegos de cámara, imágenes, sonidos y diálogos crean unos productos que, como ya se ha dicho con anterioridad, rompían con el cine estándar de la época.

Cronológicamente el estudio comienza con *Arrebato*, de Iván Zulueta, que data de 1979. Una película de gran riqueza escénica, poco estática, y de gran dificultad comprensiva. Tanto, que en estudios y guías de entendimiento posteriores se ha llegado a afirmar que para comprenderla en su integridad hay que contemplarla drogada. Sin ahondar en el complejo argumento, que nos brinda matices ambiguos que se prestan a una gran riqueza de interpretaciones, esta parte de la investigación se centrará en el aspecto técnico y el lenguaje fílmico.

Según V. Sánchez-Biosca (2004), *Arrebato* contiene algunos de los temas, géneros o mecanismos más irrenunciables del cine experimental, enredados en una trama narrativa relativamente lineal, aunque rigurosamente enigmática: un tratamiento de las *home movies*, un espíritu analítico respecto del dispositivo de captación de imágenes y de la práctica del reciclaje. Lo más destacado consiste en que todos estos fenómenos aparecen trenzados de modo atípico en un relato iniciático, en una aventura trágica que tiene en la heroína su instrumento de conducción metafórica y que apunta a un clímax pasional que su autor bautizó no en vano con un nombre de resonancias místicas: el arrebato. A. Pagán es un poco más escéptico ante esta afirmación:

“No negamos la existencia de juegos formales que en otro contexto serían calificados de experimentales. De hecho, abundantes imágenes de *Arrebato* están refilmadas de películas, ahora sí directamente experimentales, anteriores del mismo Zulueta, pero que en *Arrebato* pierden su condición experimental al integrarse en y supeditarse a una narración más o menos convencional. Podríamos hablar, entonces, de experimentalismo aplicado, no muy diferente de aquel que ilustra tantos vídeos musicales o tantas cuñas publicitarias, supeditado a la canción de turno o al mensaje comercial, incapaz, por consiguiente, de erigirse en obra autónoma, subordinando su valor formal a las exigencias promocionales” (A. Pagán, 2006, p. 113-139).

En cualquier caso, es innegable que *Arrebato* se separa del concepto de película convencional, para presentar un producto con unas características estéticas a las que el espectador no está acostumbrado en el cine comercial.

Iván Zulueta, en su ópera prima, crea un ambiente desquiciante, de locura auténtica, una locura que sufre el protagonista de la misma, y que pretende contagiar al espectador. Un zumbido durante toda la película, imágenes sin sentido en el televisor que hay encendido frente a José, las manos de Pedro jugando con un viscoso *blandiblu*, sonidos inquietantes, gestos, primerísimos planos de pinchazos, sexo sin tapujos, juguetes y la propia actitud de los personajes ayudan a crear esa sensación de enajenación que caracteriza al film. Un resultado que, como dicen en la misma *Arrebato*, muestra “el cine como alucine”, valga la expresión coloquial.

En una película cuyo eje es el cine, no podían faltar los retazos de las películas del protagonista. Retazos que en muchas ocasiones simulan películas familiares, en las que se puede ver la propia casa donde vive Pedro, a su madre, rincones del interior, imágenes que a priori deberían resultar de lo más normales, pero que como afirma B. Siles Ojeda, pueden llegar a ser siniestras, espeluznantes (2010, p.10). Otros retazos que componen las películas que muestra Pedro son extraídos de grabaciones y cortometrajes anteriores de Iván Zulueta, grabados en Super 8 pero que convierte a 35mm, lo que le da esa rugosidad y textura especial.

En lo que respecta al lenguaje fílmico, en *Arrebato* se pueden encontrar incontables primeros planos, escenas con cámara fija y planos cortos. Esta carencia de movimiento puede conferir una sensación de lentitud, de que la película no avanza, lo que ayuda a que, sobre todo el inicio del film, sea todavía más desquiciante.

Destaca, en toda la película, un solo *travelling* (cámara que se desplaza sobre su base de apoyo o raíles y que sirve para acompañar al personaje en su movimiento o para explotar un entorno) (N. Mendizábal de la Cruz, 2011, p.5), cuando Ana se disfraza de Betty Boop para bailar delante de la pantalla. Una escena que supone algo totalmente diferente del resto de la película, no solo por el carácter técnico y rítmico, sino por su tono más cómico y alegre. Debido al poco presupuesto, prácticamente todos los planos se realizaron con la cámara fija o en pequeñas panorámicas, y esta fue la única escena más costosa. Esta limitación presupuestaria influye también en que el sonido no tenga tanta calidad, ya que era en directo, y tuvieron que doblarlo durante el montaje. Esto supuso la incursión de Pedro Almodóvar en el rodaje, ya que dobla la voz de Gloria.

Tal y como indica F. J. Gómez Tarín (2005, p.14) *Arrebato*, más allá de una narración (relato, historia), es también una apuesta formal que nos permite reflexionar sobre el sentido del cine desde el exterior (como lenguaje e industria) y desde el interior (como mirada); evoca la capacidad casi olvidada del cine de los primeros tiempos, la mostración, y hace de la pausa (“*talón de Aquiles*”) la esencia, al igual que Dziga-Vertov profesara en su cine-ojo (fusión del hombre y la máquina en un solo ente).

En cuanto al escenario discursivo, se puede observar el contraste entre la casa de Segovia, donde vive Pedro, y el propio Madrid. En la casa Pedro se muestra retraído, su cine está estancado, aunque logra mejorarlos gracias al temporalizador que le regala José. Sin embargo, cuando se muda a Madrid es cuando comienza a experimentar, se abre al

mundo y vive experiencias distintas. Finalmente vuelve a retraerse en su mundo y a dejarse llevar por el ‘fotograma rojo’, un recurso técnico, tanto dentro del film como en éste mismo, que significa la sangre, y cómo la cámara se va apoderando de Pedro.

Más colorida y fácil de entender es *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980). En ella destaca su estética cómic, una característica que se ha abordado en numerosos artículos, tanto cinematográficos como artísticos. No obstante, los recursos más próximos a esta técnica artística consisten en introducir un fotograma textual en el que se indican las acciones de la protagonista, y solo se centran en la primera parte de la película. Se trata de títulos al más puro estilo del cine mudo, pero con una estética pop, realizados por Cesepe, luego se disipan, aunque el colorido no cesa. Incluso realiza una interpretación cinematográfica de un cómic que había realizado el director para la revista *El Vívora* en 1978: *Erecciones Generales*. (M. I. Sánchez-Alarcón, 2008, p.334).

Pero el cómic no fue el único elemento artístico que se cuele en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Se trata de una combinación entre la imagen audiovisual, cómic, kitsch, la pintura, además de la música pop, zarzuela o el bolero; y toda una serie de gestos ostentosos, de actitudes y de formas de hablar “progre”, imputadas a un sector de la juventud en el contexto de la Movida madrileña (M. D. Arroyo Fernández, 2011, p.261). Así, podemos ver un anuncio televisivo que se intercala en mitad de la película, con la excusa de que Pepi trabaja en una agencia de publicidad, o un guión propio de una telenovela, protagonizado por mujeres; también a los componentes del grupo Costus, los pintores Enrique Naya y Luis Carreño, en su propio taller madrileño, donde se ven distintas obras suyas. Se inserta, además, además, la fotografía: una instantánea de Luci y Bom a punto de besarse; los cromos: vid. Superman; o los recortes de revistas colgados de la pared en la casa donde están montando la exposición.

Esta primera película de Almodóvar no destaca por un lenguaje fílmico innovador; si bien se alaba el guión, los especialistas coinciden en afirmar que los recursos cinematográficos son pobres. Así, es una película en gran medida de aficionado, que se realizó con poco dinero, o de un director que aprende su oficio sobre la marcha. Un Almodóvar que en los 70 aún tenía mucho que aprender, y sin embargo sabía ya hacer lo que más le caracteriza: contar historias (M. Allison, 2005, p.149).

No obstante, como indica M. Allison, en esta película Almodóvar ya es consciente de las posibilidades expresivas de las posiciones de cámara: al colocar la cámara por encima

de Pepi la hace parecer más pequeña en contraste con el policía que se eleva junto a ella. Por lo general, los planos de la película son largos, estáticos, aunque se realizan algunos barridos de seguimiento de personajes. Destacan también los primeros planos, característica de toda la producción posterior del director manchego, y que dejan en esta primera película algunas escenas a destacar. Por ejemplo, cuando Luci y Bom se conocen y esta segunda derrama su orina sobre la primera; se trata de un plano incómodamente próximo para el receptor que llega incluso a molestar intencionadamente. Almodóvar ya sabía que las distintas posiciones de la cámara transmitían sensaciones y tenían su propio lenguaje (M. Allison, 2005, p.150).

Como película que nace en la cuna de la Movida, en *Pepi, Luci, Bom...* aparece la esencia de Madrid. Así, podemos ver distintos escenarios de la capital, como el complejo de edificios de Azca, en el Paseo de la Castellana, las calles del Madrid más castizo, o los puentes de la M-30. No obstante, los exteriores en esta película son escasos, ya que no se disponía de permiso oficial para grabar en las calles, razón por la cual la mayoría de escenarios son las casas de los participantes en el film. Por ejemplo, la de la propia Alaska, que encarna a Bom y que en el momento del rodaje era menor de edad, o el ya mencionado taller de Costus.

En lo que respecta a *Laberinto de Pasiones* (Pedro Almodóvar, 1982), se trata de una película ya producida de forma convencional, y que sienta las bases de un estilo técnico que se repetiría en las siguientes películas del director manchego. Aquí vemos un uso de la cámara y del montaje menos molestos, con menos barridos innecesarios y un mayor uso del montaje. Por ejemplo, podemos ver un empleo habitual del plano y el contraplano en las conversaciones. (M. Allison, 2005, p.150)

También vemos en esta técnica el empleo de un recurso muy habitual en el cine: los *flash back*, o saltos en el tiempo para recordar algo pasado. Además, los incorpora haciendo referencia a un recuerdo más reciente, como el de el primer encuentro del Doctor con la psiquiatra, o más alejados en el tiempo, como los de la infancia de Sexilia y el origen de todos sus traumas.

Una película que, comparada con la anterior, supone una enorme mejora técnica y escénica. Se puede apreciar mayor variedad de lugares de rodaje, entre los que se incluyen diversos exteriores, como la playa, el Rastro de Madrid, sus calles, y también un

aeropuerto, distintas casas y locales, como el mítico lugar de ensayo Tablada 25, así como bares y terrazas.

También aumenta notablemente el número de personajes y de historias. Aparte de los dos personajes principales, se encuentran a lo largo del film diversas “figuras secundarias” que participan plenamente de la coherencia y del espíritu de la película. Estos personajes tienen sus objetivos, sus motivaciones personales que, al final, rara vez están desatados de los de la figura central (D. Fauconnier, 2005, p.198). Así, podemos encontrar a Patty Diphusa, un actor porno interpretado por Fabio McNamara; a Queti, la hija de un tintorero que la confunde con su mujer y la viola día sí y día no; a la princesa Toraya; a los islamistas, entre los que se encuentran un joven homosexual con quien el protagonista mantiene relaciones y que está encarnado por Antonio Banderas; a Susana, una psicóloga obsesionada por el juego y el sexo; o al doctor de la Peña, un ginecólogo que ha desarrollado un nuevo método de fertilidad que ha resultado en un sexteto de periquitos y una niña probeta.

Un reparto coral que permite muchos juegos de cámaras, planos y escenarios distintos y que pone en relieve el interés de Pedro Almodóvar por contar historias, todas diferentes y aparentemente cotidianas, pero con algo en común; en este caso, las distintas pasiones que se puedan sentir. Distintas historias, distintas vivencias, con un punto en común: Madrid y su efervescencia durante la Movida, lo que convierte a *Laberinto de Pasiones* en un fiel retrato de la época: “Hoy en día se aprecia a *Laberinto* por su contribución documental de la Movida” (E. Lomas Sanpedro, 2011, p.105).

LA PRAGMÁTICA DEL PODER: LA VOZ DEL PROTAGONISTA

Como señala J. L. Blas Arroyo (1994, p.289), el uso del pronombre *tú* no implica que exista una relación de solidaridad entre los participantes de la conversación, de la misma manera que hablar a alguien de *usted* no significa que el receptor ejerza una relación de poder sobre el enunciadador.

El primero de los ejemplos es aún más visible en el cine de la Movida Madrileña. Éste utiliza un lenguaje muy coloquial, de la calle, y es uno de sus rasgos principales para identificarlo en este movimiento. Por lo general, los personajes mantienen una conversación de *tú* a *tú*, pero eso no implica, como se verá a continuación, que entre ellos exista una relación de solidaridad.

De la misma forma, el uso de otros pronombres y términos para referirse a los participantes en la conversación pueden significar distintas herramientas para que el rol dominante juegue con su posición de poder. Por ejemplo, es interesante analizar si utiliza el *nosotros* o se refiere solamente a él mismo. O si emplea términos vagos o imprecisos como *la gente* en lugar de especificar a quién se refiere.

Película I: Arrebato

El director Iván Zulueta (1979) sabe utilizar estas formas para indicar que un trato de tú no implica una relación de solidaridad. Se trata de una película compleja, y muchas de sus interpretaciones posteriores, realizadas tanto en artículos como en libros propios, coinciden en afirmar que los dos personajes principales, José Sirgado y Pedro P., son en realidad una misma persona, siendo el segundo el *alter ego* del primero. Pedro es lo que José quiere del cine, representa sus miedos y sus emociones, y solo es a través de él podrá conseguir lo que se propone, de tal manera que Pedro se dejará arrastrar por el personaje llegando a anular su propia voluntad.

No obstante, este estudio se centra en la figura de José Sirgado y en su relación con Pedro como si el segundo fuese un personaje secundario, y solo figurará como protagonista en las escenas que tengan mayor relevancia.

José es un personaje altivo, dominante. Lo muestra desde el primer momento. Se muestra seguro, aunque en su interior esconde dudas y miedos. Por ejemplo, ante la película que acaba de terminar de rodar. Él quiere montarla de una manera concreta, y no acepta las sugerencias de su compañero, aun sabiendo que estaría mejor. Con las mujeres también es dominante, sobre todo con Ana. No obstante, se puede observar cómo en algunas escenas de la película José opta por rebajar su rol para acercarse más a los personajes.

Solo muestra una mayor debilidad en sus conversaciones con Pedro, pero en una visión de la película, sin guías de apoyo para comprender sus interpretaciones, se puede deducir de esa debilidad una fascinación o una simple rebaja de su rol para permitir que Pedro se muestre en todo su ser.

En lo que respecta a la polifonía, en *Arrebato* no se dan muchas situaciones que se presten a un trato de *usted*, ya que en todo momento José se relaciona con gente cercana y

no hay muchos personajes secundarios. Solo se aprecia ese trato con Carmen, tía de Pedro y de Marta, para dar una imagen cercana y amable, como se verá más adelante.

Rol dominante primario

Como ya se ha visto previamente, en lo que respecta a la polifonía el uso del pronombre *tú* no implica una relación de solidaridad entre los participantes presentes en los diálogos conversacionales. Entre José y Ana, una relación tormentosa, complicada, o “devoradora”, como indica F. J. Gómez Tarín (2005, p. 103).

En la segunda escena de la película, cuando José está en la sala de montaje con el montador, el espectador ya puede intuir que José mantenía una relación con Ana pero que ésta se ha roto:

- *Montador: Hombre, lo que yo te diga. Lo que pasa es que acababas de enrollarte con Ana y estabas chocho. ¡No te jode! -(Se ve un gesto de pesadumbre en la cara de José)- Qué pasa, que esa historia ya... ¿nada no? (Arrebato, min. 04:35).*

Cuando José vuelve a casa y el portero le entrega el paquete de Pedro, también le informa de que Ana está en la casa. José se sorprende, puesto que no la esperaba porque, en teoría, ya no mantenían una relación. Mientras sube en el ascensor ensaya cómo le dirá que se marche de casa:

- *José: Te vas ahora mismo, me da igual. Te vas ahora mismo, me da igual. ¡Te vas ahora mismo, me da igual! ¡Me da igual! (Arrebato, min. 07:50).*

Esta frase es interesante desde el punto de vista discursivo, ya que en sus monólogos José comienza con un tono más suave pero irá elevando la voz y el tono para indicar el aumento de malestar. No obstante, en esta misma frase, en la que se utiliza un tuteo permanente, se sientan las bases de lo que se verá más adelante: una relación en la que José solamente utiliza a Ana y que ésta está totalmente enganchada, en el sentido de que depende emocionalmente de él.

El rol dominante se aprecia en todo momento, tanto en los saltos y recuerdos al pasado como en el presente, dentro de una relación fracturada debido a, como explica José, las drogas. Unas drogas que también sirven para hacer las paces en un momento del film

en el que la relación actual se siente todavía más resquebrajada por los recuerdos que revive la voz grabada de Pedro.

Pero antes de adelantar argumento, siguiendo con el hilo de la película, tras bajar del ascensor y entrar en casa, no puede pronunciar sus palabras ensayadas puesto que Ana está profundamente dormida. No en vano, él intenta despertarla gritando su nombre en varias ocasiones. Pero la grabación de Pedro le llevará al pasado, a recordar unas vivencias que le hacen apartar, momentáneamente, el enfado con Ana.

La mujer interpretada por Cecilia Roth vuelve a escena en el minuto 40 de la película, cuando José, que parece haberse quedado dormido, vuelve al presente después de haber revivido su primer encuentro con Pedro. Se trata del primer encuentro entre ambos desde que José terminó la película y volvió a casa, y era inevitable que preguntase qué hacía Ana allí:

- *José: ¿Se puede saber cómo haces...?*
- *Ana: Vendo la casa.*
- *José: ¿Para atreverte a volver?*
- *Pues verdaderamente lo he estado pensando. (Arrebato, min. 40:25).*

El uso de la forma verbal: *atreverte* no es fortuito, supone cierto grado de agresividad dirigida al receptor. A nuestro parecer se lleva a cabo para mostrar que la presencia de Ana en la casa es un desafío, una prueba, una provocación. Con esa expresión José manifiesta de forma implícita su desagrado y la intención de que esa visita no se prolongue demasiado.

Tras esto, Ana sigue manifestando su pensamiento evaluando la relación, pero José comienza a prestar más atención a la grabación de Pedro, que sigue sonando, y en un momento la voz de Ana queda apagada por la que emite la máquina.

Después de esta situación, y todavía con la voz de Pedro, se produce un nuevo salto al pasado, esta vez para mostrar cómo Ana se inició en la droga. Aparecen José y ella manteniendo relaciones sexuales, que finaliza como broche final con el consumo de heroína:

- *Ana: ¿Qué cocinas?*
- *José: Sorpresa final, tengo un poco de lo mejor del mundo.*

- Ana (acercándose) *Pero eso no es ácido.*
- José: *Mira, hay polvos y polvos, pero, de los polvos que no son los polvos, estos polvos son los más polvos.*
- Ana: *Coca.*
- José: *Caballo, chica. Heroína (Ana manifiesta que la idea no le convence y vuelve a alejarse). ¿Algún problema?*
- Ana: *Que no me puedo encontrar mejor de lo que me encuentro.*
- José, después de consumir lo preparado: *Bueno, ahora me choca, pero siempre hay un mejor y tú lo sabes.*
- Ana: *Yo sé que eso cuelga.*
- José: *Qué tontería, es como todo, no conviene pasarse. Si te pasas, no vale.*
- Ana: *Por eso, me temo ser presa fácil.*
- José: *Muy hija puta, sí señor. Calma. Toma. Una mierda delicada. (Arrebato, min. 42:30).*

En esta conversación se puede contemplar a una Ana todavía inocente, dubitativa ante el consumo de drogas; más avanzada la película se verá que José es quien la incita a probarla y ella se dejará arrastrar hasta convertirse en una “presa fácil” para él con palabras textuales (min 43:58)

De nuevo, se plantea una relación en la que aparentemente no hay un rol de poder, en el que se aprecie a una pareja disfrutando; pero, y esto nos parece importante, con un tratamiento de “tuteo” se contempla a un José que adopta una postura de acercamiento, familiaridad, proximidad lingüística hacia Ana, pero que en el modo de actuar, no sucede lo mismo. José se mantiene firme con su rol dominante ante ella.

El término *chica* también manifiesta esa distancia que quiere mantener José con su pareja. No se aprecia ninguna referencia cariñosa o amorosa, se refiere a ella como “chica”, lo que demuestra que, o no siente amor hacia ella, o no quiere transmitirlo.

Un trato que se puede observar en toda la película en las escenas en las que se muestra a José y Ana, como sucede cuando se dirigen a Segovia para ver a Pedro, o en la vuelta al presente, cuando discuten por su relación y él insiste en que se marche de casa, o cuando están contemplando la película de Pedro y vuelven a hablar sobre su relación.

El uso del pronombre *nosotros* también es significativo para valorar una relación de poder o de solidaridad. Hay una escena relevante en *Arrebato*, cuando en el presente José y Ana están discutiendo de su relación, movidos por los recuerdos que Pedro ha despertado con su voz en *off*, que se emite a través del reproductor de cintas:

- Ana: [...] Pero bueno, es muy difícil (dejar las drogas). Cuando se ha estado como nosotros hemos llegado a estar, Jose, - tan de puta madre.
- José: Cómo todo el mundo.
- Ana: Hay vacíos por todas partes, ¿no? ¿Qué pasa? Jose, ¿por qué no hacemos otra película juntos? O tenemos un hijo, juntos, o nos tomamos un ácido juntos. Si nos enrollásemos en algo, ¡yo qué sé! muscular, energético, ¡joder! de cuerpo. Evitaríamos esto, esto. Las peloterías, tus gritos, mis inoportunidades, todo.
- José: “No nos pelearé más porque no nos veremos más”. ¿Quién lo dijo?
- Ana: ¿Cómo te atreves? ¿Quieres que me vaya?
- [...]
- José: Por favor, a ver, Ana, Ana. Hace un mes, o sea, la última vez que me dijiste lo mismo, acabaste yéndote para no volver y hacer una protagonista con Fernando Fernán-Gómez. ¿Se puede saber...? Pero bueno, bueno... ¿Pero qué estoy diciendo? Mira, no me cuentes nada, no quiero saber nada. Lo sé todo y tú también. ¡Déjame en paz! (*Arrebato*, 01:01:40).

En esta conversación se observa el uso del pronombre de la boca de Ana para intentar vincularse con José para conseguir hacer despertar sus sentimientos, que recuerde lo que han sido y que revivan sus ganas de tener una vida con ella. El único momento en el que él usa esas palabras es para repetir las que Ana le dijo cuando se fue la última vez. El protagonista, José, demuestra con su lenguaje que no contempla un *nosotros*, sino que se preocupa solamente por él, y que no le da importancia a esas vivencias que Ana recuerda entre ambos, ya que se convierten en un modo de sentir genérico, y de esta manera le resta importancia: “son las de todo el mundo”.

Fuera de la relación entre José y Ana, otro momento en el que se aprecia un rol de poder a través del uso del *nosotros* es al principio del film, en la sala de montaje. En un principio, José le da al montador las instrucciones empleando un *nosotros*, instrucciones empleando un *nosotros*, cargado de complicidad comunicativa, da la impresión de formar un equipo de producción que parece compartir un mismo objetivo y unas ideas claras: “Se

mete en el ataúd y la mantenemos hasta... Hasta ahí”, “no hace falta (el ataúd en llamas que menciona el montador), ¿no lo ves? Nos lo comemos”, “mira, así nos ahorramos el letrero final”, “lo importante es que sepamos que es lo que quiere o lo que no quiere” (Arrebato, min. 02:52).

Mientras realizan el trabajo, el montador empieza a criticar las decisiones de José y le incita a modificar ese final que tiene pensado realizar. Además, le menciona a Ana e insinúa que no está en condiciones de tomar decisiones. José, en ese momento, cambia de actitud y ya no recoge un *nosotros* sino que habla solo de él mismo:

- *José: Que no quiero otra toma. No quiero más que lo que hemos visto con el fundido marcado donde te he dicho.*
- *Montador: Sí señor, no hay problema. ¿Fundido? Te lo fundo. ¿Encadenado? Te lo encadeno. ¡Faltaría más! Pero oye, no me vengas el lunes que quieres la escena del murciélago, el ataúd en llamas, y que el cine es esto y lo otro. Que ya me tienes tú, ya, hasta los... (Arrebato, min. 04:49).*

Así, y dado que se trata de una de las primeras escenas del film, se puede contemplar a un José que se muestra seguro de sí mismo y de su producción cinematográfica, aunque a lo largo de la película se pueda deducir que es un director mediocre, con una actitud dominante frente al resto.

Rol dominante secundario

En lo que respecta al nivel secundario del rol dominante, es decir, el que no se aprecia de una forma clara, por ejemplo, el rasgo de la agresividad, se encuentran casos en los que el protagonista decide rebajar su poder para obtener un fin en concreto, ya sea pasar desapercibido, persuadir o distanciar al receptor. En el caso de *Arrebato* no hay muchos casos en los que José adopte este rol secundario, pero hay uno especialmente llamativo e interesante en lo que respecta a la polifonía enunciativa.

El encuentro entre Carmen, la tía de Marta y Pedro, y José se produce en dos ocasiones a lo largo de la película. La primera de ellas cuando José visita por primera vez la casa de Segovia, acompañado de Marta. Se ven juntos en escena cuando terminan de cenar y acceden a la sala de estar para tomar café mientras ven la tele. Por ello, se deduce que ya ha habido un encuentro entre ellos durante la comida.

Se trata de una escena con una conversación cotidiana, demasiado superficial que sirve como marco perfecto para que José conozca a Pedro (V. Sánchez-Biosca, 2004). En esa conversación se puede observar a un José pasivo, que se limita a responder preguntas de Marta o de Carmen, y que en sus propias respuestas indica poco interés por la conversación. Debido a esa parquedad de palabras, en este primer contacto no se escucha ningún trato de *usted* de José hacia Carmen; sin embargo, la tía sí que se dirige con este pronombre en todo momento a José.

- *Carmen: Me niego a comer con la televisión puesta. Con el café puede pasar pero la comida es incompatible.*
- *Marta: Desde luego, tienes razón porque es malísima para todo.*
- *Carmen (dirigiéndose a José): ¿Le gusta la televisión?*
- *José: Sólo veo las películas. (Arrebato, min. 23)*

Esta línea se repite cuando la tía le pregunta por el nombre de su película, o cuando hablan de la actriz que en ese momento aparece en el televisor. Solo se sale de esa torna de responder preguntas en dos ocasiones: cuando la tía divaga sobre si ha visto la película de Sirgado o no y él le corta aclarando: “*Sí, bueno, pero esta está todavía sin estrenar y sin hacer, ¿eh?*” (Arrebato, min. 24:12), y cuando él mismo formula una pregunta mientras se habla del cine a color y en blanco y negro: “*Este televisor tiene color, ¿no?*” (Arrebato, min. 24:50).

Durante su segundo encuentro, sí que se puede observar ese trato de *usted* por parte de José y una mayor cordialidad, con respuestas más respetuosas por su parte. Esto se produce cuando José vuelve a Segovia, esta vez acompañado de Ana, y encuentra a Carmen en la puerta de la finca. Una conversación fugaz y cordial que, a priori, no tiene ningún peso en el argumento del film:

- *Carmen: Bueno, ya era hora. Lo malo es que no voy a estar, ¿tal vez mañana?*
- *José: Ah no, no, lo siento, la rodamos toda... la vamos a rodar en Madrid. Creí que Marta se lo habría dicho. Venimos a ver a Pedro.*
- *Carmen: En fin, que esta vez tampoco voy a verme en el cine, ¿no es eso?*
- *José: ¿Vendió la casa? (Arrebato, min. 47:30).*

Estas dos expresiones de cortesía, *se* y *vendió*, demuestran que José rebaja ese rol de poder para adoptar una postura educada, tal y como rige el protocolo. Bien es sabido que,

tradicionalmente, en cuestión de trato se han marcado distancias generacionales y, en una conversación, las personas mayores son tratadas con un mayor respeto, y normalmente se les habla de *usted* (Blas Arroyo, 1994, p. 386). En esta escena, este trato se puede recoger una vez más:

- *Carmen: Nos veremos, muchísimo gusto. **Ciérreme** la verja, por favor.*
- *José; Sí, **no se preocupe.***
- *Carmen: Que no se me escapen las vacas (**Arrebato**, min. 48:00).*

En este retazo de la conversación se puede observar, además, que ese trato de cortesía es correspondido por parte de Carmen, algo que ya se contempló en la escena en la que se muestra el primer encuentro entre ambos. En el uso del castellano es común que el mayor de la relación también dirija al menor un trato más respetuoso. Pero una relación simétrica, en la que ambos participantes utilizan un mismo trato, no significa que sea una relación solidaria. Así lo indica J. L. Blas Arroyo (1994, p. 391), que añade que en una situación de no-solidaridad no significa que haya poder, puede darse también un caso de no-poder.

En este caso, no existe ningún tipo de poder en la conversación, simplemente un trato de cortesía entre Carmen y José, que demuestra que el uso del pronombre *usted* no implica un rol dominante por parte del que lo recibe, y menos por parte del que lo pronuncia. Observamos así una relación simétrica, en la que ambos, superior e inferior, se tratan de *usted*.⁹

Al sumergirse en el argumento de *Arrebato*, se puede entender esta muestra de cortesía como un intento de José de aferrarse a la realidad. Al tratar de una forma educada a Carmen, él demuestra que es una persona normal, a pesar de que ambos encuentros con la tía se produzcan justo antes de dejarse llevar por la locura de Pedro.

Película II: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón

Aunque la película está protagonizada por tres mujeres, y la principal de ellas es Pepi, interesa, a nivel de relación de poder, la relación de Luci y Bom. Luci es una mujer

⁹ Como explica J. L. Blas Arroyo (1994), en las relaciones presididas por el poder encontramos un trato asimétrico, en el que superior dirige T (*tú*) al inferior y recibe V (*usted*) de éste; y trato simétrico, donde superior e inferior se dirigen V mutuamente. Por su parte, en las relaciones no presididas por el poder, se aprecia un trato solidario simétrico, donde ambos interlocutores intercambian T, y un trato no solidario simétrico, donde ambos interlocutores intercambian V.

de cuarenta años y mujer del policía que viola a Pepi, y cuando Pepi intenta acercarse a ella para planear su venganza empiezan a conocerse. Bom, por su parte, es una cantante de punk de 16 años. Cuando Pepi las presenta comienzan una relación amorosa basada en el sadomasoquismo, en la que Bom parece llevar las riendas.

Al igual que pasaba con *Arrebato*, en el cine de Almodóvar destaca el lenguaje coloquial, y en el caso de estas dos películas los personajes son, en su mayoría, jóvenes y pertenecientes a tribus urbanas cercanas, por lo que, a priori, no se propician escenarios discursivos en los que se deba utilizar el pronombre *usted* para referirse a alguien en particular.

Al centrar el estudio del rol dominante en Luci y Bom, encontramos, al igual que ocurría con *Arrebato*, una relación de poder en la que se emplea el pronombre *tú*, de forma cercana, pero que, a diferencia de la anterior, no da lugar a hacer creer al espectador que se trata de una relación normal, sino que se aprecia desde un principio ese dominio.

El uso del *usted* solo se aprecia en el trato de Pepi y el policía, las dos veces en las que éste visita a la chica para intentar multarla por poseer plantas de marihuana y mostrarlas en la ventana. No obstante, puesto que Pepi no es el objeto de estudio de esta investigación, no lo abordaremos.

Rol dominante primario

Como ya se ha mencionado, la relación de Luci y Bom es bastante peculiar. La primera tiene cuarenta años y es la mujer de un policía fascista y autoritario; la segunda tiene dieciséis años y canta en un grupo de punk. De estas características básicas, se debería deducir que Bom debería de tratar con respecto a Luci, debido a la diferencia generacional, e incluso tratarla de *usted*. Sin embargo, esto no es lo que ocurre. Desde el primer momento Bom manifiesta sus intenciones y su posición dominante en una relación que todavía no se había iniciado:

- Bom: *¿Quién es esta?*
- Pepi: *Mi profesora de punto.*
- Bom: *Cuarentona y blandita... Como a mí me gustan. ¡Uh! ¡Vengo meándome!*
- Pepi: *Espera. Aprovecha y háztelo encima de ella. Está caliente y la refrescará.*
- Bom: *Un poco difícil sí que va a ser... Pero valdrá la pena.*

- *Pepi: Seguro, yo te ayudo. Tú relájate, hija. Súbete a la silla. Levanta la pierna. ¡Ala, venga!*
- *Bom: cómo disfrutas. (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min. 17:38)*

Como se puede observar, Bom desde un primer momento manifiesta que Luci cumple con las características que le gustan de una mujer, atracción que se confirma cuando permite que vierta su orina, gesto con el que disfruta. Esta “lluvia dorada”, expresión vulgar para denominar este acto, es el punto de partida para una relación en la que Bom ejerce una posición dominante frente a Luci, a pesar de que ésta triplica su edad.

Además, se aprecia que, en su primer encuentro, se refiere a ella como *cuarentona* y *blandita*. Por lo general, esos términos son ofensivos para cualquier mujer de su edad. No obstante, Luci no se siente humillada, sino que le gusta Bom desde el primer momento.

Más ejemplos concretos de esa relación de poder se verán en el siguiente capítulo, de actos de habla, en el que se podrá ver que la principal herramienta de Bom para demostrar ese dominio es la pronunciación de enunciados exhortativos.

En este apartado de polifonía de la enunciación no se aprecian roles dominantes secundarios por parte de las dos protagonistas seleccionadas de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Ambas presentan una posición de poder en su máximo nivel, y cuando abandonan este rol se muestran sumisas, por lo que no se aprecian términos medios. Estas variaciones radicales se pueden apreciar tanto en la relación de Luci y Bom como en la de Luci con su marido el policía.

En el caso de esta segunda relación, se aprecia que comienza con un papel dominante por parte del marido, un hombre conservador que considera que su mujer debe quedarse en casa realizando las tareas, y que no puede, por ejemplo, ir a un bar. La situación da un giro cuando Luci conoce a Bom y decide rebelarse, al abandonar su casa y a su marido, no sin antes discutir con él y utilizar un lenguaje y un tono en el que Luci demuestra que ya no está sometida a su marido. Más tarde, cuando el policía la encuentra y le propina una paliza, la mujer encuentra así lo que quería en su relación matrimonial, y por motivo se inicia un vínculo armonioso, de cortesía, sin que ninguno de los dos destaque sobre el otro.

En esta relación también se pueden apreciar enunciados subjetivos. Por ejemplo:

- *Pepi: Ay... ¿Salimos? [...]*

- *Bom: Prefiero quedarme aquí viendo la televisión.*
- *Pepi: Chica, ámate...*
- *Luci: ¡Bueno pues nos vamos tú y yo!*
- *Bom: Chica, tú te apuntas a todo, ¿eh? (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min. 54:00).*

En esa última frase Bom, que podría ser aceptada como una afirmación cualquiera, se aprecia la subjetividad de la misma. Con ella, Bom no está diciendo simplemente que Luci se apunta a todo, está manifestando su disconformidad ante la idea de que ella vaya sola con Pepi a una zona de ocio, así como el desencanto por la relación.

Por ello, en este enunciado tiene importancia la situación del orador, su pensamiento y su estado sentimental, así como la forma de decirlo, en la que no solo tienen importancia las palabras utilizadas, sino también el tono y el contexto de la conversación.

ACTOS DE HABLA

Los actos de habla, en este estudio, sirven para analizar cómo el protagonista seleccionado en cada una de las películas utiliza su rol de dominante para manifestar su poder en una escala de gradación que comprende desde el punto más elevado de la distancia comunicativa hasta el más cercano de la proximidad o cercanía.

A la hora de subrayar esa superioridad, los actos más utilizados son los directivos, a través de frases exhortativas para demostrar su malestar, enfado, capacidad para dar órdenes o simplemente como forma de expresar su personalidad. Además, estos enunciados suelen estar acompañados de insultos, palabras malsonantes o soeces, sobre todo cuando se realizan en un ambiente más cercano que permite un lenguaje coloquial. En las películas de la Movida Madrileña el lenguaje coloquial es algo común, por lo que esta jerga es abundante, sobre todo en las de Pedro Almodóvar.

Película II: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón

Partiendo de la base antes mencionada, en la que se recoge una relación sadomasoquista entre Luci y Bom, se entablan distintas situaciones en las que se puede apreciar el uso de los actos de habla, ya sea para dejar claro un rol dominante primario, o para rebajarlo u ocultarlo. Como se aprecia en el argumento del film, Bom domina y manda sobre Luci, pero esta segunda no se siente satisfecha y necesita más violencia, por lo que cuando su marido le propina una paliza en la calle decide volver con él, en busca de

emociones fuertes. En ese momento Bom queda destrozada, dando a entender que ella no era la dominante.

Rol dominante primario

Como ya se ha indicado más arriba, las frases exhortativas y el empleo de palabras malsonantes e insultos son muy efectivos para demostrar un rol dominante, y también muy abundantes en el cine de Pedro Almodóvar. Además, el empleo de palabras soeces en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* es todavía más abundante en el caso de Bom, una cantante de punk con una actitud agresiva y antipática.

Con los enunciados directivos el hablante trata de intervenir en el receptor para presionarlo para que actúe de una determinada manera o convencerlo de una idea o pensamiento. Este es el acto de habla más abundante en Bom para ejercer su poder sobre Luci, como se puede observar en los siguientes ejemplos:

- *Bom: Toma –le ofrece un moco.*
- *Luci: No gracias.*
- *Bom: He dicho que te lo comas –Luci obedece -. Putilla... Cómo sabes ponerme cachonda. (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min 24:55).*

- *Luci: ¿Por qué no ensayamos un poco? Anda, Bom, pégame.*
- *Bom ¡Déjame en paz! (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min. 53:53).*

- *Pepi: ¿Quién es esa?*
- *Bom: Eso digo yo, ¿quién es?*
- *Luci: ¡Se ha ido!*
- *Bom: Ve y tráemela.*
- *Luci: ¿Qué le digo?*
- *Bom: Ah, no sé, lo que veas. De paso me compras un Winston, que se me ha acabado.*
- *Luci: Bueno. (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min. 57:35).*

Se trata, como se puede apreciar, de un dominio aparente por parte de Bom hacia Luci, y que se manifiesta desde un primer momento con este tipo de actos exhortativos para manifestar su autoridad para controlar la actuación de Luci en situaciones muy determinadas.

Esa afirmación de dominio incluso se recoge en el propio guión de la película:

- *Luci: No sé para qué [boxea], acaba agotada, se pasa todo el día con el balón, y a mí...*
- *Bom: ¡Cállate ya estúpida!*
- *Pepi: ¿Me dais algo de beber? Estoy sedienta!*
- *Bom ¡Luci!*
- *Luci ¡Voy!*
- *Pepi: La tienes dominada, ¿eh?*
- *Bom: Sí. (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min. 50:35).*

Pero no son las únicas. Los distintos actos de habla, utilizados en una relación de poder, pueden servir para subrayar ese rol dominante primario.

Vemos en ella que se utilizan términos despectivos para referirse a Luci. Ella es una persona con un rol sumiso y obedece y acepta todo lo que dice Bom. Así, la dominante refuerza su rol y además disfruta con ello.

Rol dominante secundario

A pesar de lo comentado anteriormente, en determinados momentos del argumento Bom manifiesta un rol dominante rebajado, en una posición en la que deja entrever sus sentimientos y demuestra que la relación con Luci no se reduce a una simple relación sexual. Sin llegar a ser ella la dominada, algo que ella misma niega como se verá a continuación, rebaja su rol para representar su debilidad frente a su compañera.

- *Bom: Ya, ya. Oye, no se me va de la cabeza el plantón de Luci.*
- *Pepi: Ya, te tiene más dominada de lo que te creías, ¿eh?*
- *Bom: No... No es eso. Lo que pasa es que con una masoquista no sabes a qué atenerte. Lo mismo está ahora en casa disfrutando de lo lindo porque yo le estoy haciendo sufrir con no ir a dormir. (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min 01:04:15).*

En este fragmento, en el que se comprueba que Bom niega que esté dominada por Luci, lo que le permite seguir manteniendo a ella esa posición, además se ve cómo rebaja el rol para presentar esa debilidad y dejar aflorar esos sentimientos. Con un acto de habla muy expresivo, Bom manifiesta que el gesto de Luci no le ha gustado.

Un acto expresivo que sirve para que el hablante manifieste sus sentimientos o expresiones. Un enunciado que está todavía más presente en el cine que en la conversación cotidiana. “Los guionistas saben que los actos de habla expresivos mueven al espectador, que es de lo que se trata en el cine. El actor busca conmover a los oyentes y qué mejor forma para hacerlo que recurriendo a los actos de habla más subjetivos”. (N. Mendizábal de la Cruz y Á. Toribio Argüeso, 2010, p.8).

En esta última parte de la película se repiten estos actos expresivos por parte de Bom, que, como ya se ha mencionado anteriormente, sirven para que rebaje su nivel de dominio y así pueda mostrar sus sentimientos de proximidad o empatía hacia Luci:

- *Pepi: Te repito que no te conviene. Tú, lo sabes además.*
- *Bom: Es que me he acostumbrado a ella. (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min. 01:04:31).*

- *Pepi: Nena, a ver si superas esa depre.*
- *Bom: Sí, la verdad es que estoy preocupada por Luci, hace dos días que no sé nada de ella, y tal y como está Madrid... (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min 01:07:38).*

En el primero de ellos Bom manifiesta que lo que siente por Luci es más que una simple atracción sexual. No obstante, para no perder del todo ese rol dominante, no manifiesta con sus palabras ningún término relacionado con el amor, como puede ser “la quiero” o “la necesito”. Expresa que se ha acostumbrado a ella, como si fuese una rutina, razón por la cual la echó en falta aquella noche. Sin embargo, a pesar de manifestarlo verbalmente, Bom demuestra por sus gestos y expresiones que está más afectada de lo que quiere reconocer.

Esto mismo se repite en el segundo diálogo. Bom sigue manifestando su preocupación y su tristeza ante la desaparición de Luci, pero no quiere reconocer que se

debe a que note que falta su persona, sino que puede haberle ocurrido algo dada la peligrosidad de una ciudad como Madrid.

En estos dos casos, Bom, al atenuar su rol, adopta una postura más vulnerable, se sume en una tristeza ante la falta de Luci, aunque su personalidad la lleve a seguir demostrando en sus conversaciones que es una persona fuerte y que la falta de Luci la afecta más por una preocupación que por un sentimiento amoroso.

En definitiva, Bom se muestra más amable con Pepi, aunque también demuestre su rol dominante a través de frases exhortativas. Pero en esa relación se aprecia el empleo de muchos actos de habla expresivos, sobre todo cuando están las dos solas y pueden dialogar con una mayor confianza:

- *Bom: Me pregunto cómo podemos ser tan buenas amigas tú y yo siendo tan distintas.*
- *Pepi: Yo nunca me pregunto esas cosas. (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min: 01:05:47).*

También se pueden observar actos compromisivos, con los cuales el hablante asume un compromiso de cara al futuro, ya sea una promesa, un juramento, o también una amenaza:

- *Pepi: Oye, una cosa, ¿por qué no dejas a los pintores como decías y te vienes a vivir conmigo a casa?*
- *Bom: ¿Lo dices en serio?*
- *Pepi: ¡Pues claro! Yo soy una chica que vive sola y necesito a alguien que me proteja. Tú con el boxeo te estás poniendo que podrías ser mi guardaespaldas...*
- *Bom: Estaré encantada de protegerte (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min.01:14:53)*

En ese fragmento del final de la película Pepi y Bom asumen el compromiso de compartir una vivienda. Aunque la referencia al boxeo sea más una broma que una realidad, de esa afirmación se puede entender en un plano de mensaje implícito que se van a cuidar mutuamente, en un momento en el que Bom está triste después de la ruptura con Luci y Pepi, tal y como afirma, no quiere vivir sola porque necesita que alguien la proteja.

Los enunciados asertivos, por su parte, son los que hablan acerca de la realidad, según sobre lo que se conoce o se cree que es verdadero. Así, sirven para afirmar o negar algo, para informar, para describir o para narrar unos hechos. Como indican N. Mendizábal de la Cruz y Á. Toribio Argüeso (2010), constituyen la mayoría de los enunciados que emite un personaje, los vemos en todas las tipologías de películas y suponen una especie de sentencia monológica que pocas veces admite réplica (2010, p.7). Por ejemplo:

- *Bom: ¡Pepi, es un telegrama de Luci! Mira, calla, calla, que te lo voy a leer. Mira: “Me encuentro bien, estoy en La Paz, venid a verme, Luci”.*
- *Pepi: No será para tanto, no te preocupes. Ya voy para allá (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min. 01:08:20).*

En este acto, como en los anteriores mencionados en este apartado de rol dominante secundario, se puede advertir una actitud más relajada por parte de Bom, que, salvo en algunos momentos puntuales, no se muestra tan agresiva con su amiga Pepi como con Luci. No obstante, en ellas se puede deducir una relación dominante, nutrida por una Bom fuerte e independiente, y una Pepi amigable y a la que, valga la expresión coloquial, todo le da igual. Por ello ambos caracteres se nutren para permitir una amistad en armonía.

Película III: Laberinto de Pasiones

Laberinto de Pasiones, la segunda película de Pedro Almodóvar, data de 1982 y en ella se puede observar un guión más maduro con respecto a su ópera prima. Además, es más complejo, y se contemplan, entre otras cosas, saltos en el tiempo y un mayor reparto de personajes secundarios, cada uno con sus historias y su trama, que intervienen la película y que, en mayor o menor medida, tienen relación o influencia sobre los protagonistas del film.

Estos protagonistas, y en los que se va a centrar el estudio, son Riza Niro, hijo del derrotado emperador de Tirán e interpretado por Imanol Arias, y Sexilia, una joven ninfómana con miedo al sol. Debido al reparto coral que presenta esta película, éstos mantendrán relación con distintos personajes que aparecen. Además, a lo largo de la misma se podrá observar que ambos poseen un rol de poder que no está basado en la violencia o la autoridad, sino el en carisma: ambos son, a su manera, líderes, personas con un gran atractivo, admiradas por su entorno.

Por este motivo, se asume un rol dominante secundario en gran parte de la película, pero en alguna ocasión se aprecia ese poder en su máximo nivel.

Rol dominante primario

A pesar del carácter de los protagonistas antes mencionado, se aprecian en *Laberinto de Pasiones* algunos roles primarios basados en los actos de habla y que analizaremos a continuación.

Dentro del film podemos observar algunas relaciones de poder que se mantienen en un rol dominante primario en todo momento, y otras en las que se establece un rol dominante secundario pero que, en algún punto concreto, se elevan a primario. Al haber tantos personajes, el abanico es mucho más amplio.

Ejemplo de la primera relación, en la que se mantiene un rol dominante primario, es la que existe entre Sexi y Queti. No todas las relaciones de poder entre personas de un nivel jerárquico semejante, y que se traten de *tú*, tienen por qué ser agresivas o violentas. En el caso de estas dos mujeres, se trata de una relación de poder basada en la admiración. Sexi es cantante de un grupo de punk, y Queti es seguidora del mismo. Su fanatismo por Sexi le lleva hasta a vestirse con su propia ropa para sentirse como ella. Es por esa razón que cuando se conocen en persona, Sexi en todo momento ejerce influencia sobre ella, algo que se aprecia en las distintas conversaciones. Tanto, que Sexi convence a Queti de que se opere para que su rostro sea el mismo que el de la cantante.

- *Sexi: Pero bueno, esa ropa es mía.*
- *Queti: Perdóname. Ha sido sin darme cuenta.*
- *Sexi: Tienes un morro, que bueno, ¿eh?*
- *Queti: Es la primera vez que me la pongo.*
- *Sexi: Si me la hubieras pedido te la hubiera dejado.*
- *Queti: No se me ha ocurrido.*
- *Sexi: Ven, que tengo un taxi ahí. Te llevo a tu casa. ¡Ven! ¡Ven!*
- *Queti: Es que me da apuro.*
- *Sexi: No seas tímida, hija. Pasa.*
- *Queti: ¡Qué buena eres! Es que yo soy fan tuya, ¿sabes? Y he ido a todos tus conciertos.*
- *Sexi: ¡No me digas!*

- *Queti: Me sé de memoria todas tus canciones. Y me encanta imitarte. Por eso me puse tu ropa. (Laberinto de Pasiones, min.40:53).*

En esta primera escena se aprecia a una Queti que admira a la cantante de su grupo favorito. Queti trabaja en una lavandería, y cuando Sexi dejó algunas prendas suyas para lavarlas, ella no dudó en usarlas para salir a la calle y poder sentirse como una estrella. Tal y como ella dice en el diálogo, para poder imitarla. Sexi es un icono que debe seguir. Aunque ella no utilice un lenguaje con frases exhortativas, sí consideramos que en este caso se ejerce un rol dominante primario, al tener un poder en todo momento debido a esa admiración que siente Queti.

Esa admiración lleva a Sexi a encontrar una solución por la cual ella podría irse a Contadora con Riza sin abandonar a su padre y a su grupo de música: propone a Queti que se opere por cirugía estética y consiga tener un rostro idéntico a Sexi. Así, ella podría sustituirla y nadie se daría cuenta de su ausencia. Queti, que tiene un padre que la confunde con su mujer, que en realidad se ha ido de casa, y la viola cada dos días, ve en esa solución la salida a todos sus problemas, ya que además le va a permitir llevar la vida y la carrera artística de la persona a la que admira. Obviamente, para que ese plan funcione tendrá que seguir todas las instrucciones de Sexi.

- *Sexi: Vamos al lavabo, que te tienes que cambiar de ropa. Además, aquí llamamos mucho la atención. Venga. Luego te cuento todo. Vámonos.*
- *Queti: Vamos.*
[...]
- *Sexi: Tienes razón. Ya no podemos dar marcha atrás. Bueno, iré a buscarle al ensayo. Las llaves de casa las tienes en la chaqueta. Llévate la maleta, súbela. Y a las cinco tienes una cita en la calle Orellana para hacer unas fotos. Date prisa. (Laberinto de Pasiones, min.01:13:44)*

Después de operarse, ambas se encuentran en un bar para que Sexi le facilite a Queti la ropa y las llaves de su casa. Ella ya no tiene intención de volver, puesto que se marcha a Contadora con Riza, a pesar de haber discutido. Como se mencionó anteriormente, Sexi tiene que dar instrucciones a Queti de cómo tiene que actuar y dónde tiene que ir, órdenes que se llevan a cabo incluso cuando Queti suplanta su identidad. Aunque en un principio ese acuerdo de suplantación de la personalidad podría parecer que beneficia a ambas partes, ciertamente Sexi podría irse con su novio sin tener que dejar un legado. Para ella, la

situación es como un juego, le divierte la idea de que Queti se opere y adopte su mismo rostro y por eso la incita a hacerlo.

En esta relación se puede apreciar ese rol dominante a través de distintos actos de habla. Por ejemplo, encontramos actos asertivos, acompañados de muletillas que estimulan la complicidad con el receptor: “*Tienes un morro, que bueno, ¿eh?*”; con ella, Sexi está afirmando algo que ella cree como cierto. También se pueden apreciar algunos directivos, como “*y a las cinco tienes una cita en la calle Orellana para hacer unas fotos. Date prisa*”, con el cual, como ya hemos indicado antes, Sexi utiliza una expresión exhortativa para ordenar a Queti lo que tiene que hacer cuando suplanta su físico. No obstante, los actos más abundantes en esta relación son los expresivos, con los que Sexi se refuerza en su figura como líder y Queti, por su parte, manifiesta su admiración. Ejemplo de ello es: “*Me sé de memoria todas tus canciones. Y me encanta imitarte. Por eso me puse tu ropa*”. Es llamativo, en este caso, apreciar que en ocasiones el rol dominante de Sexi no se aprecia tanto por sus frases sino por las de Queti.

Por su parte, una relación que se mantiene en un rol dominante secundario pero que en una escena de la película asciende a primario es la que vincula a Sexi con la princesa Toraya. Aunque no se lleven bien, entre ellas existe un vínculo de indiferencia, que, aunque Sexi no lo recordará hasta bien desarrollado el film, viene dado por un trauma de la infancia. Cuando ambas se ven, Sexi manifiesta su indiferencia y su desprecio hacia ella:

- *Toraya: Ciao, Sexilia. ¿Cómo estás?*
- *Sexi: Divina.*
- *Toraya: ¿Sabes que gracias a tu padre ya soy fértil?*
- *Sexi: ¿Fértil? ¿Y para qué? (Laberinto de Pasiones, min.12:35)*

Tras esa salida de tono de Sexilia, teniendo en cuenta, además, que Toraya posee un título aristocrático y es de mayor que ella, su padre Doctor de la Peña, en privado, le pregunta por esa referencia:

- *Doctor: Sexi, ¿por qué eres tan áspera con la emperatriz?*
- *Sexi: Ex-emperatriz, querrás decir.*
- *Doctor: Ella siempre trata de ser amable contigo.*
- *Sexi: No me gusta. Nunca me ha gustado. Y yo no sé disimular. (Laberinto de Pasiones, min. 13:05)*

En esa segunda parte de la conversación ella manifiesta que no tiene ningún aprecio hacia Toraya, en ambas con actos expresivos. No obstante, es un sentimiento que no debe ascender a una gradación de rol primario, salvo por alguna causa en concreto. Esa causa llega al argumento de la película cuando Toraya, para saldar una deuda, seduce a Riza y mantiene relaciones íntimas con él. Sexi, que había quedado con el tiraní en la habitación de su hotel, al llegar se encuentra con la princesa:

- *Sexi: Pero, ¿qué haces tú aquí?*
- *Toraya: ¿Y tú?*
- *Sexi. Te lo he preguntado yo primero.*
- *Toraya: ¿No te lo imaginas?*
- *Sexi: No.*
- *Toraya: Se ve, ¿no?*
- *Sexi: Eres una cerda.*
- *Toraya: ¿Cómo te atreves, tú que eres la primera deboratricha del país?*
- *Sexi: Eso era antes. El amor de Riza me ha redimido.*
- *Toraya: El amor de Riza.*
- *Sexi: Sí. Somos novios.*
- *Toraya: Es terrible. No podía imaginármelo. (Laberinto de Pasiones, 01:06:52)*

Una escena de desamor en la que Sexi desata el desprecio que siente hacia Toraya, ahora con un motivo que refuerza la distancia afectiva: ha mantenido relaciones sexuales con su novio. Así, demuestra, a través de actos de habla expresivos, cómo se siente y lo que piensa sobre la princesa, de una forma que, consideramos, alcanza un grado más elevado del rol dominante, por las razones que además hemos mencionado antes, es de mayor edad y ha sido emperatriz; es decir, apela al parámetro de la edad: mayor edad implica mayor respeto y el de rango social.

Por su parte, Riza también presenta un nivel secundario en la gradación del rol dominante con respecto a su red social, pero en algunos casos en concreto se puede apreciar que se eleva en un grado al emplear un tono autoritario. Es interesante analizar que ese rol dominante, en la mayoría de las ocasiones, no viene dado por su posición familiar como rico heredero de un país extranjero, puesto que él llega a Madrid fingiendo otra identidad. Aunque este aspecto se desarrollará de forma más extensa

en el apartado de mensajes implícitos, es interesante mencionar que ese liderazgo y ese rol de poder viene dado por su propia personalidad y su propia forma de hablar, puesto que se presenta con el nombre de Johnny, y no como Riza.

Una relación en la que se aprecia un rol primario es en la que mantiene con Sadec, un joven tiraní interpretado por Antonio Banderas y que conoce en plena calle. Tras un cruce de miradas, ambos se acercan para mantener una conversación y se proponen realizar el acto sexual. Riza incita a Sadec a que vayan a su casa, a pesar de que éste haya insinuado que convive con unos amigos a los que no les gustará la idea.

No obstante, finalmente acuden a la casa del tiraní, y mientras éste se presenta cariñoso, Riza está frío y distante. Hasta ese momento, podría denominarse un rol secundario. El cambio llega cuando Riza ve una foto en la que Sadec está disfrazado como las mujeres de su tierra, por lo que descubre así que son paisanos. Su carácter cambia y se muestra más esquivo.

- *Sadec: Oye, ¿pero te vas ya?*
- *Riza: Sí, tengo muchas cosas que hacer y se me había olvidado.*
- *Sadec: ¿Y no te gustaría repetir?*
- *Riza: Lo siento, es que tengo mucha prisa.*
- *Sadec: Dame un teléfono o algún sitio donde te pueda localizar.*
- *Riza Es que ahora mismo no me acuerdo. Además, mira, ahí están tus amigos ya. (Laberinto de Pasiones, min.21:50)*

Sin profundizar en la mentira, aspecto que se analizará en el apartado de los mensajes implícitos, Riza, a través de actos asertivos, pretende afirmar algo que, aunque no es cierto, le sirve para demostrar que, frente al interés de Sadec, él no está interesado en esa relación. Ese giro le sirve para demostrar su rol de poder entre ambos amantes, ya que él es el que decide cuánto tiempo se queda y cuánto tiempo pasan ambos juntos. A lo largo del argumento se apreciará además que Riza rápidamente se olvida de él, y sin embargo Sadec se queda totalmente prendado del emperador, sin conocer la categoría jerárquica social que tiene.

Rol dominante secundario

Como ya se mencionó anteriormente, lo que más se aprecia en esta película es un rol dominante secundario, puesto que los protagonistas no buscan demostrar su dominio de forma latente, salvo en alguna ocasión puntual, sino que son carismáticos y se rodean en todo momento con amigos y conocidos con los que tienen, aparentemente, una buena relación. No obstante, a pesar de ese rol secundario, se puede apreciar que son líderes, que son personas admiradas y que tienen un importante séquito.

Para ejercer este rol secundario, por tanto, no hacen falta tanto los actos directivos, sino que son más efectivos otros menos agresivos, como son los compromisivos o los asertivos.

Debido a la cantidad de personajes que aparecen, en lugar de analizar el rol por tipos de actos de habla, mencionaremos las distintas relaciones para distinguir qué enunciados se aprecian en ellas.

En el caso de Riza, el hijo del emperador de Tirán que llega a Madrid intentando pasar desapercibido, se encuentran relaciones y contactos con distintos personajes: Fabio, el actor porno; Santi, del grupo Ellos; Sadec, el tiraní que conoce en la calle; Eusebio, el antiguo cantante del grupo Ellos; y la propia Sexilia, entre otros. Como algunos, como Fabio o Sexi, se aprecia una relación de solidaridad en la que no se profundizará, puesto que el objeto de este estudio es la relación de poder. En los demás casos se pueden mencionar distintos diálogos en los que se aprecia el rol.

Santi, integrante del grupo Ellos, se fija en Riza durante un concierto, y desde el primer momento siente admiración hacia él. Un interés que aumenta cuando el cantante de Ellos se cae por las escaleras y necesitan buscar un sustituto, por lo que Riza es el candidato perfecto. Su actuación cautiva tanto que el tiraní se convierte en todo un ídolo, tanto entre el público, como en la discográfica, que les ofrece grabar un disco con él en el micrófono, como entre sus nuevos compañeros musicales. Sobre todo, despierta interés sobre Santi.

Después de ese concierto, Santi invita a Riza, que se ha presentado con el nombre de Johnny, a su casa. No obstante, cuando están manteniendo relaciones sexuales Riza no se muestra muy interesado, porque realmente está pensando en Sexi, a la que acaba de conocer. Así, le pide a Santi que dejen ese acto sexual para otro día. Con un acto expresivo muestra, aunque en una gradación secundaria, que él ejerce poder sobre Santi.

También se puede apreciar cuando está el grupo Ellos ensayando y aparece Eusebio, el antiguo cantante que cayó por las escaleras y se lesionó. Así, ya no solo Santi sino el grupo entero, defienden la presencia de Riza y están de acuerdo con que sea él el cantante, sin permitir a Eusebio que vuelva. Esto encoleriza al lesionado, que incluso intenta llegar a las manos y agredir a Riza, al que amenaza. El tiraní, por su parte, se mantiene impasible en todo momento, y sin hablar, con su actitud demuestra que él mantiene el poder de la situación. Son, por su parte, los otros integrantes de Ellos, los que se enfrentan a Eusebio y lo echan del local de ensayo:

- *Eusebio: Y tú, mariquita... ¿Qué haces, joder? Ándate con cuidado que no te pase una moto por encima.*
- *Santi: Cálmate.*
Eusebio: ¡No me toques!
- *Novia de Eusebio: Eusebio, vámonos. Venga, vámonos.*
- *Eusebio: Ya tendréis noticias mías.*
- *Rubio: Y tú nuestras por los papeles.*
- *Riza: Va, chicos. (Laberinto de Pasiones, min. 49:15)*

Se aprecia en esta conversación cómo el grupo, especialmente Santi, defiende a Riza, una persona que acaban de conocer, frente a su antiguo compañero Eusebio. Un poder que Riza demuestra sin mencionar ni una palabra, y que se aprecia con los actos de habla de los demás, como los actos directivos (“*cálmate*”) y compromisivos (“*Y tú [noticias] nuestras por los papeles*” una amenaza que está comprometiendo al hablante con una acción futura) de Santi.

Por parte de Sexi encontramos más situaciones en las que se aprecia un rol de poder atenuado y se utilizan distintos actos de habla. A lo largo de la película se puede apreciar que ella mantiene contacto con más personajes distintos que Riza: su padre el Doctor de la Peña, la psicóloga Susana, Queti, las integrantes de su grupo de música Las Ex, la ya mencionada princesa Toraya, el mánager del grupo, los hombres con los que mantiene sexo espontáneo y el propio Riza, entre otros. No obstante, en este apartado mencionaremos solo aquellas relaciones en las que el rol secundario se aprecie con más claridad a través de los distintos actos de habla.

El grupo de Las Ex se formó al estar compuesto por exnovias de los integrantes del grupo Ellos. Así, encontramos a Sexi, a Nana y a Angustias, tres chicas desechadas que

optan por crear su grupo propio para hacer la competencia de los hombres. Aunque a priori pudiera parecer que, al estar las tres en la misma situación, se aprecia claramente que Sexi es la líder del grupo. Posiblemente se trate de un rol interpuesto por el mero hecho de ser la cantante, como también ocurre en el caso de Riza y el grupo Ellos.

En cualquier caso, se trata de una relación de poder en un grado secundario, porque, aunque Sexi sea la líder, no manda y las dirige a su antojo, sino que se aprecia esa superioridad de una forma leve pero inevitable. Por ejemplo, se puede contemplar cuando Sexi conoce a Queti y la invita a su casa, momento en el que llegan las integrantes del grupo y las presenta:

- *Nana: ¿Qué tal estás, querida?*
- *Sexi: Mira, divina. Cansada pero encantada.*
- *Nana: Ah, me alegro.*
- *Angustias: ¿Y tú te dedicas a la música?*
- *Queti: No, yo soy una fan de Sexi.*
- *Sexi: Es una fan mía. ¿Por qué no dejas de molestar con ese aparato, que me estás poniendo histérica? (Laberinto de Pasiones, min. 45:30).*

En esta conversación aparentemente trivial se pueden apreciar distintos aspectos. Por un lado, destacaremos los actos de habla, con uno expresivo (*Mira, divina. Cansada pero encantada*) en el que Sexi indica cómo está contestando a una pregunta de cortesía, pregunta que ella no devuelve. Y luego con un acto directivo aunque interrogatorio: *¿Por qué no dejas de molestar con ese aparato, que me estás poniendo histérica?* En ambos actos por parte de Sexi se puede apreciar un desdén hacia sus compañeras de grupo, especialmente hacia Nana, ya que no intenta ser cortés, incluso se muestra borde. El acto directivo para pedir que no jugase al *pinball* podía haberse formulado de distintas maneras, incluso añadiendo un *por favor*, pero Sexi opta por un tono agresivo, que pone de relieve su rol.

Por otro lado, en esta conversación son interesantes varios aspectos más. El primero, el uso del adjetivo *divina* para definirse a sí misma. Un adjetivo que ya utilizó para responder a otra persona con la que demuestra acritud: la princesa Toraya. Así, podemos estar ante un mecanismo de defensa de Sexi ante personas con las que no mantiene una relación de solidaridad: decir que está divina, para aumentar su autoestima y así mostrarse más segura para demostrar su rol de poder. Además, utiliza la expresión “*es fan mía*”, unas

palabras que vuelven a recaer sobre ese autoestima y sirven para aumentarlo y sentirse más segura. Una expresión que no utilizaría cualquier persona, propia de alguien que se sabe líder y que ejerce esa influencia. Así, para ella ese es un acto asertivo, porque está reafirmando algo que ella sabe como cierto, que Queti es su fan.

Con quien también muestra una relación de poder pero en un nivel secundario es con la psicóloga Susana. Ésta se presenta a su padre en una fiesta, y por ello el Doctor la contrata para que cure a su hija de la fobia al sol. Como dice el padre, a Sexi le parece divertida la idea de ir al psicólogo porque es algo que está de moda entre los jóvenes, pero ciertamente Sexi no considera a Susana una persona de autoridad:

- *Susana: ¿Qué te apuestas que la tiro y me cae en la boca?*
- *Sexi: Pues no sé.*
- *Susana: ¿No te gusta apostar?*
- *Sexi: Me da igual.*
- *Susana: ¡Ah, por Dios! A ver qué suerte tengo con ésta. Además de los hombres, lo que más me excita es el juego. Apostar a cualquier cosa.*
- *Sexi: También comer, ¿no?*
- *Susana Sí, pero no me excita tanto. Al menos sexualmente. Oye, a propósito, ¿has salido como quedamos? (Laberinto de Pasiones, min. 04:25).*

Además del sarcasmo, que se analizará a fondo en el siguiente apartado de este estudio, con esta conversación Sexi demuestra su pasotismo ante la psicóloga, una psicóloga que además demuestra poca profesionalidad: se muestra planchando ropa y apostando a que puede lanzar un fruto seco al aire y recogerlo con la boca. Con sus contestaciones de actos de habla expresivos Sexi deja apreciar su rol de poder a un nivel secundario. Una vez más, se siente superior a la psicóloga, y se aprecia por su actitud.

Por último, también se aprecia un rol de poder con los hombres con los que realiza un trío. Sexi es ninfómana, por lo que está acostumbrada a mantener relaciones sexuales con varios hombres a la vez, y en ellas normalmente ella dirige. Cuando termina el concierto y se va a casa con dos hombres, después de haber conocido a Riza, no logra concentrarse en el acto sexual por lo que decide terminarlo.

- *Sexi: Ay... Dejadlo aquí, chicos.*
- *Hombre 1: ¿Qué te pasa?*

- *Sexi: Que hoy no tengo cuerpo para esto, de verdad.*
- *Hombre 2: No te puedes ir ahora.*
- *Sexi: Ya habéis tenido suficiente. (Laberinto de Pasiones, min.36:25)*

A pesar de la insistencia de los hombres, que intentan retenerla con un acto directivo (“no te puedes ir ahora”) ella se levanta y da por finalizada la actividad sexual. Y no solo por el gesto de levantarse, sino por sus palabras. Comienza con un acto expresivo, en el que indica a sus compañeros que no le apetece seguir (“hoy no tengo cuerpo para esto”) pero ante la actitud de ellos, decide responder con otro acto directivo en el que les indica que ya han recibido suficiente sexo, a pesar de que no es cierto y los ha dejado “a medias”, valga la expresión coloquial.

Esta escena es paralela a la que ya se ha analizado previamente de Riza y Santi en la cama, cuando el tiraní también interrumpe su actividad sexual. Por ello, en la película se produce un paralelismo en el que ambos, que se acaban de conocer, producen un cambio de rumbo en sus vidas al haberse enamorado el uno del otro. Sin perder, claro, su rol de poder frente a los demás integrantes de su red social.

MENSAJE IMPLÍCITO Y CONTENIDO INFERENCIAL

El mensaje implícito, como los anteriores fenómenos, supone un apartado de gran complejidad en el análisis del discurso, no obstante ha sido necesario acotar el fenómeno y estructurarlo a la hora de analizar el rol dominante en el cine de la Movida Madrileña. Por ello, dentro cada una de las películas seleccionadas se distinguirán las distintas finalidades presentes, que pueden ser ironía, humor, sarcasmo, duda, silencio o insulto. Dentro de las representativas en cada uno de los filmes se clasificará, como ya hemos hecho en los apartados anteriores, entre una gradación del rol dominante primaria y otra atenuada o rebajada, según los distintos intereses que se defiendan en la red social de los protagonistas¹⁰.

En cada uno de los puntos se analizarán con qué tipo de elementos lingüísticos se construyen los enunciados, en este sentido tendrán gran importancia los modalizadores o

¹⁰ Se trata de una aproximación al estudio de la pragmática del poder, por lo que los distintos fenómenos no serán tratados de una forma exhaustiva. Simplemente analizaremos cuáles son los que utilizan los protagonistas de las películas y con qué fin, pero sin ahondar en ellos puesto que se trata de un primer acercamiento a estos recursos. Interesan, por tanto, únicamente aquellos fenómenos que hayan sido utilizados por parte de los protagonistas para acentuar o rebajar el rol dominante, por lo que dejaremos fuera aquellos que aparezcan en los diálogos sin una función aparente.

conectores. Todo mensaje implícito tiene sus consecuencias, implica un acto de inferencia y una interpretación por parte del receptor, por lo que interesa analizar cómo se construye el enunciado y cómo podría interpretarse.

La ironía, en el mensaje implícito, tiene una gran relevancia. El concepto básico de este fenómeno consiste en pronunciar lo contrario de lo que se piensa, por lo que implica un mensaje que se debe codificar. Como indica L. Ruiz Gurillo (2009), “la ironía supone la inversión del requisito previo de cualidad que ha de gobernar todo intercambio comunicativo”. En el caso de las muestras que hemos seleccionado para este trabajo, la ironía no es uno de los fenómenos más presentes. Al ser óperas primas de dos cineastas, es muy posible que a la hora de escribir los guiones optaran por unos diálogos más sencillos y recurrir al humor o al sarcasmo para dar unas notas más divertidas.

Película I: Arrebato

Sin entrar a analizar las elipsis cinematográficas, muy presentes en esta película debido al número elevado de frecuencia de las interpretaciones a las que da lugar, el estudio se va a centrar en el discurso del protagonista del film, José Sirgado. En *Arrebato* encontramos que el protagonista utiliza los mensajes implícitos para rebajar o demostrar su rol de poder a través de recursos como el silencio o el insulto. Como ya se ha mencionado en otras ocasiones a lo largo de este estudio, se trata de un film dramático y donde el humor no tiene cabida, por lo que se descartan otros recursos como la ironía o el sarcasmo. También hay un uso abundante de marcadores o modalizadores, muy presentes en el lenguaje coloquial, característico de esta película.

Silencio

El silencio es uno de los recursos más utilizados a la hora de ocultar cierta información. La ausencia de determinadas palabras puede implicar un significado distinto en un enunciado. Esta característica hace que sea más difícil de localizar y determinar, ya que es el contexto el que arroja luz sobre este mensaje implícito.

Como indican N. Mendizábal de la Cruz y Á. Toribio Argüesao (2010), el silencio, en cuanto acción voluntaria y consciente, puede ser un medio indirecto de conseguir un objetivo determinado. El silencio tiene auténtico valor comunicativo cuando se presenta como alternativa real al uso de la palabra. Por ello, tiene gran relevancia en lo que a

mensaje implícito se refiere, porque puede ser una forma voluntaria de ocultar información.

Rol dominante primario

Aunque la demostración del rol dominante primario suele venir apoyada de insultos o actos de habla exhortativos, a veces el silencio, o la omisión de palabras, ayuda a demostrar ese poder frente a los demás componentes de una red social. En *Arrebato* podemos apreciar algunos ejemplos de este recurso en la relación entre José y Ana.

- *Ana: Ay coño, no he traído eso.*
- *José ¿El qué?*
- *Ana: ¿Qué van a ser, los donuts? El caballo. Y tú qué, ¿nada? –José niega con la cabeza-. (Arrebato, min.46:55).*

El silencio de José, acompañado de su gesto de negativo con la cabeza, no tendría ningún mensaje implícito fuera del contexto de la película. Sin embargo, más adelante descubrimos que Pedro le pide también caballo y accede, confesando además que Ana no debe enterarse porque le había dicho que no tenía. Así, el silencio sirve a José para camuflar una mentira, que se desvelará más adelante. Algo que, además, demuestra el poder de José sobre Ana, al no facilitarle a ella la droga pero sí a Pedro, prácticamente un desconocido.

- *Ana: ¡Mira lo que has conseguido! Eres... lo peor, eres un monstruo. ¿Por qué he vuelto? Porque soy idiota... y no sé lo que es ni orgullo ni nada. Y no me voy por ahí metiéndome a los demás en mis rollos... hasta que me aburren. ¡Me aburren hasta de mí misma, claro, que es el colmo! Llegado el caso, podrías asesinar me, estoy segura. No te preocupes, empaco y me voy. Porque aunque no lo creas, hay sitios donde no estorbo. Y gente que me toma como soy. ¡Hasta aquí estoy de redentores hipócritas! Y tú parecías más listo.*
- *José: ¿Me invitas a un snif?*
- *Ana: Te odio. Eres un cabronazo Jose, ¿eh?*
- *José: Tú sí que eres... (Arrebato, min.01:03:24).*

En esta escena, José forcejea con Ana y la droga que ella estaba preparando cae sobre la alfombra. Tras esto, él intenta montar el proyector para visualizar la película que

le ha enviado Pedro, pero los nervios se apoderan de él y podemos observar cómo su torpeza le impide prepararlo todo con normalidad. Por ello, ignora totalmente el monólogo de Ana, en el que ella expresa sus sentimientos, y se limita a pedirle droga. En este caso, no es un silencio como tal, sino una omisión de una respuesta ante una sinceridad de Ana que, evidentemente, buscaba una reacción en José.

Ese silencio, o esa omisión de respuesta, provoca que José cambie de tema y retome otro que a él le interesa más en ese momento: la droga; así se entiende que Ana rápidamente se olvide de su enfado y acceda a consumir en compañía de José la heroína que había caído sobre la alfombra. El silencio ha servido a José para desviar la atención y conseguir lo que quería en ese momento, demostrando una vez más su rol dominante con respecto a Ana. Finaliza con un “tú sí que eres...”, sin finalizar la frase, por lo que ese silencio final también conlleva un mensaje implícito.

Rol dominante secundario

En lo que respecta al rol dominante secundario, o lo que es lo mismo, un nivel más bajo en la gradación de una relación de poder del protagonista con respecto a los integrantes de su red social, en *Arrebato* no encontramos muchos ejemplos que explotan el recurso del silencio. No obstante, encontramos una representación, una vez más, en uno de los encuentros entre José y la tía Carmen.

- *Carmen: Bueno, ya era hora. Lo malo es que no voy a estar, ¿tal vez mañana?*
- *José: Ah no, no, lo siento, por fin la rodamos toda, la vamos a rodar en Madrid. Creí que Marta se lo habría dicho. Venimos a ver a Pedro.*
- *Carmen: En fin, que esta vez tampoco voy a verme en el cine, ¿no es eso?*
- *José: ¿Vendió la casa?*
- *Carmen: Sí, ¿y sabe dónde vamos?*
- *José: No adivino. ¿A Hollywood? (Arrebato, min.47:20)*

En el primer encuentro entre José y Carmen se pudo ver que ésta estaba muy interesada en aparecer en la película del cineasta. No obstante, José en ninguna ocasión le había afirmado que eso sucedería. En ese segundo encuentro, cuando José y Ana están entrando en la casa de Segovia para ver a Pedro, Carmen está en la entrada de la misma

cuando coinciden. Así, ella piensa que su visita se debe a la grabación de la película en ese lugar. No obstante, José le aclara que finalmente se rodará en Madrid, y Carmen muestra su desilusión. José, para no afrontar esa conversación incómoda, decide omitir la respuesta que solicita la tía con ese “¿no es cierto?” y cambia de tema.

Una evasión a una cuestión que le sirve a José para no quedar mal frente a la tía al tener que decirle de forma explícita que no quiere que aparezca en su película, y que le sirve para mantener ese rol cortés pero altivo con ella. Como se ha visto en otros apartados del trabajo, ésta es la relación que ha mantenido en todo momento con la tía de Marta y Pedro.

Insulto

Aunque las palabras malsonantes en muchos contextos están consideradas como marcadores conversacionales de actitud desfavorable (M. J. Boyero Rodríguez, M. J., 2005, p.57), hemos considerado que deben estar señaladas como un recurso aparte por su importancia en las películas de la Movida Madrileña. Estas, al estar caracterizadas por un lenguaje coloquial, poseen una variedad de insultos y palabras malsonantes abundante. Terminología que sirve para ocultar determinados mensajes implícitos y además demostrar el rol dominante en su distinta gradación.

Rol dominante primario

Es evidente, como ya se ha visto en capítulos anteriores, que los insultos y los actos de habla exhortativos son una de las herramientas más eficaces a la hora de demostrar un rol dominante en su máxima representación. La agresividad y determinación con la que estos recursos son utilizados en el discurso sirven para que el protagonista demuestre su relación de poder. En *Arrebato* ya hemos observado que esto ocurre, pero vamos a poner algunos ejemplos dentro de los mensajes implícitos.

- *Ana: Con lo bien que estoy en casa, durmiendo.*
- *José: Que no.*
- *Ana: Que sí.*
- *José: ¡Que no, coño! Además, el tío este es muy especial, quiero que lo conozcas. Merece la pena que lo conozcas. Ya verás que películas hace. (Arrebato, min.46:30).*

En este fragmento el uso de la palabra “coño” podría corresponder meramente a esos marcadores de actitud desfavorable antes mencionados, o bien puede tratarse de una unidad lexicalizada con valor de intensificación. No obstante, el contexto indica que detrás existe un mensaje implícito: Ana acude a esa visita a Pedro instigada por José. Aunque a priori mantengan una conversación cordial, este fragmento, y el uso de la palabra malsonante, ponen de relieve el valor de intensificación de la negación por la que José ha obligado a Ana a ir a Segovia, cuando a ella no le apetecía llevar a cabo un plan campestre. Un recurso que no solo implica ese mensaje, sino que demuestra su rol dominante sobre Ana.

Rol dominante secundario

Aunque es más difícil encontrar ejemplos del uso de insultos y palabras malsonantes en un rol rebajado, en *Arrebato* existe un caso relevante. Se trata de un fragmento de la escena en la que José y Ana forcejean y la droga cae sobre la alfombra. El consumo de la misma vuelve a unirlos tras una fuerte discusión.

- *Ana: Yo claro... soñando, catando, robando, matando y reventando. Bueno ¿y qué? Me tiene atrapada, ¿qué?*
- *José: Eres una asquerosa de mierda. ¿Quieres ver una película?*
- *Ana: ¿Película? No sé mucho.*
- *José: ¿Te acuerdas de Pedro?*
- *Ana: Sí, ya vi yo lo de Betty Boop. No me la quise llevar, ¿te acuerdas?*
- *José: Desde luego. (Arrebato, min. 01:05:09)*

De una forma textual, parecería que el “asquerosa de mierda” de José si está utilizado de una forma descalificadora y desfavorable. No obstante, en el contexto fílmico, encontramos que ambos están consumiendo droga sobre la alfombra y pronunciando estas frases entre risas. Se produce aquí el encuentro más cercano entre José y Ana, cuando éste rebaja al máximo su rol dominante y su relación con Ana se acerca a la cortesía. Ambos están a un mismo nivel, consumiendo heroína, pero no se olvida ese dominio de José sobre ella.

Una conversación cercana en la que se introduce una palabra malsonante que, en este caso, sirve para crear un vínculo cordial entre ambos. No obstante, en ella encontramos como mensaje implícito que no se trata de una conversación casual, sino provocada por las

drogas, lo que demuestra que José está más enganchado de lo que piensa o quiere hacer ver, y que Ana también, como ya vimos, por culpa de la insistencia del hombre.

Marcadores

Como indica S. Ramírez Gelbes (2003), los marcadores conversacionales incluyen las partículas discursivas más frecuentes en la conversación. Algunos de los ejemplos más utilizados en el habla coloquial son “ya”, “sí”, “bueno”, “mira”, “eh” o “escucha”.

Además, éstos se subdividen en cuatro categorías: los metadiscursivos conversacionales, que sirven para estructurar el discurso; los marcadores de modalidad deóntica, que indican actitudes volitivas del hablante respecto de los miembros que componen el discurso, y pueden pedir una confirmación o aprobación por parte del receptor; los enfocadores de alteridad, que determinan cómo el hablante se sitúa en relación con su interlocutor; y los marcadores de modalidad epistémica, que señalan el grado de certeza o de evidencia que el hablante atribuye al miembro o miembros del discurso con los que se vincula la partícula.

Se puede observar que algunas partículas pueden cumplir la función de distintas categorías, como demuestra S. Ramírez Gelbes. En su artículo, clasifica la partícula “eh” dentro de los distintos grupos. Además, añade que se distinguen tanto por su función como por su entonación.

En *Arrebato* localizamos distintos ejemplos en los que el uso de la partícula sirve para encriptar un mensaje implícito, y, además, para que el protagonista acentúe o rebaje su rol dominante buscando unos objetivos concretos.

Rol dominante primario

Ya se pudo apreciar en el apartado de polifonía que José mantiene en todo momento un rol dominante primario, a través de la agresividad y los distintos enunciados. En éstos, los marcadores cumplen un importante papel a la hora de subrayar ese poder y, a la vez, implicar mensajes que no se aprecian de forma textual.

- Ana: *Pero "La maldición del hombre lobo" es lo peor. Eso suena a tópico puro [...].*
- José: **Mira**, *si no hago esto no arranco nunca, ¿vale?*

- *Ana: Pero ya lo sé que no vas arrancar nunca si no haces ésta. Pero hazla, con el título original, con las dos secuencias que te quiere quitar... y con mi voz. Porque bueno, ¿qué es eso de que me doblen a mí?*
- *José: Ahí te duele, ¿eh? (Arrebato, min.45:56).*

El “mira” de la primera frase de José es peculiar. Cuando al imperativo del verbo mirar se le añade la conjunción “qué” se invita al oyente a actuar con cuidado al tiempo que el hablante plantea también su modo de actuación, proponiendo con su intención dejar zanjado un asunto que no es agradable para él. (M. J. Boyero Rodríguez, 2001). En este caso, no incluye el “qué”, pero por su tono y su contexto está dejando claro que quiere finalizar la discursión. Algo que refuerza el uso del “¿vale?” al final de la misma frase. “¿Vale?” es un estimulador del diálogo que sirve indican un acuerdo positivo, y en el caso de este diálogo de *Arrebato* sirve para que José deje clara su superioridad. Además, esa misma frase, que incluye dos marcadores, implica cierta preocupación por parte de José, que realmente no está contento con los cambios que va a tener que asumir en su película, pero sabe que si no los adopta no saldrá adelante la misma.

Por su parte, el “¿eh?” que acompaña la última frase de José sirve para resaltar lo mencionado, y además para demostrar cierto sarcasmo por parte del protagonista hacia Ana.

- *José: Oye Ana, te estás poniendo en ridículo. Anda, guarda eso y no montes más el número.*
- *Ana: ¿Ridículo yo? Yo no me escondo, Jose.*
- *José: Ya, tú te fomentas.*
- *Ana: Eres tan pesado...*
- *José: "Ya sé que esto cuelga." -imitando el acento argentino de Ana-*
- *Ana: No, basta.*
- *José: ¡Basta tú! Y no te digo más, ¿eh?*
- *Ana: No me hagas hablar, y dame eso y se acabó.*
- *José: No. (Arrebato, min.51).*

En este diálogo tenso durante el encuentro entre José, Ana y Pedro, se pueden destacar distintos marcadores que sirven para las dos funciones que se están analizando en este punto: destacar el rol dominante y acuñar un mensaje implícito. Los cuatro marcadores

utilizados por el protagonista, “oye”, “anda”, “ya” y “¿eh?”, sirven para incitar a Ana a guardar la droga que ha dejado a la vista, invitándola a realizar una acción. Éstos sirven para remarcar su opinión y mostrarse más firme en su argumento, sobre todo “anda”, que acompañado de un verbo construye un marcador coercitivo. Lo que además ayuda a reforzar el rol dominante de José hacia Ana. Una conversación que esconde una relación que ya está rota por la droga y en la que Ana se dedica a desafiar a José mientras éste pierde la paciencia y responde de manera violenta ante sus actos.

Rol dominante secundario

Como ya se vio en los apartados anteriores de este estudio, José Sirgado, el protagonista de *Arrebato*, mantiene una relación de poder en una gradación baja con Carmen, la tía de Marta y de Pedro. Con ella se aprecia el uso de algunos marcadores para remarcar su poder:

- *Carmen: Supongo que usted sí contratara a actores famosos para su película. ¿Cómo dice que se llama?*
- *José: Hombres lobos.*
- *Carmen: Ah sí, ¿y dice que no la he visto? Es curioso, sin embargo... ¿seguro que no trabaja Alan Ladd? Yo las vi todas, y hay una si mal no recuerdo.*
- *José: Sí, bueno, pero... Esta está todavía sin estrenar y sin hacer, ¿eh?*
(**Arrebato**, min. 24:05).

Ese último “eh” es un marcador de modalidad deóntica porque el hablante busca confirmar lo que acaba de decir, pide la aprobación del interlocutor. La entonación es interrogativa. En el contexto del film, José está respondiendo de forma educada pero al mismo tiempo es altivo con Carmen, como ya vimos en el apartado de la polifonía. Se trata de una manera de frenar a la tía, que está convencida de que ha visto la película cuando todavía no está editada. José opta por ese enunciado informativo finalizado con un modalizador de confirmación (“eh”) que subraye su afirmación:

- *José: ¿Ya no quieres saludar a tu primo o qué?*
- *Marta: ¿Te ha gustado, eh?*
- *José: ¡Oye, Marta! ¿No me habréis puesto algo en la copa?*
- *Marta: ¿En la copa?*
- *José: En la cena quiero decir. (Arrebato, min.28:00).*

En este diálogo inmediatamente posterior al anterior encontramos distintos marcadores que no solo sirven para dar significado al enunciado, sino que encriptan más información. Con el “o qué” de Sirgado, encontramos un marcador que comprueba la comprensión, pero que además sirve, en el contexto fílmico, para que Jose deje ver su creciente interés por Pedro, pero sin perder esa distancia que le otorga la relación de poder. Él es una persona altiva y fría, por lo que no dirá de una forma directa que quiere saber más y conocer a Pedro, sino que realiza una pregunta aparentemente trivial para intentar sonsacar información.

Tras una respuesta de Marta que podría desvelar su interés, utiliza un “oye” para desviar la atención hacia un lugar, en este caso hacia otro tema. Así, se usa como un enlace para saltar de un lugar a otro, y sirve a Sirgado para mantener, en una relación rebajada a una conversación amistosa y trivial, su rol dominante.

Película II: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón

Como ya se ha mencionado anteriormente, en la ópera prima del director manchego encontramos un lenguaje coloquial, callejero, que es una de las características que hizo que en su día llegase al público más juvenil. Pero no solamente es de interés a un nivel cinematográfico, sino que a la hora de aplicar la teoría pragmática sobre sus diálogos y sus personajes aporta distintos matices y permite ver cómo se desarrollan distintos fenómenos. Su lenguaje se acerca más al lenguaje cotidiano, por lo que muchas veces los resultados de analizar estas películas pueden extrapolarse a la realidad.

Aunque en los episodios anteriores hemos analizado algunas relaciones de Luci fuera de su relación con Bom, en esta última parte nos centraremos en este último personaje, tanto en el vínculo con su novia como con los demás personajes, como con Pepi.

Además, hemos seleccionado solo aquellos fenómenos en los que se aprecia con una mayor claridad la implicatura de mensajes para sostener un rol dominante. Debido a la personalidad de Bom, éstos son en su mayoría fenómenos agresivos, como el insulto o el sarcasmo, para subrayar un rol primario. Ya hemos visto que el rol secundario en Bom se muestra en pocas ocasiones.

Insulto

En insulto en Bom es bastante frecuente, aunque no siempre es utilizado para transmitir un mensaje implícito. Por ello se han seleccionado solamente aquellos ejemplos más representativos.

Rol dominante primario

Ya analizamos anteriormente que el insulto y las palabras malsonantes estaban muy vinculadas con los actos de habla directivos, por lo que es de esperar que sean muy frecuentes a la hora de manifestar un rol dominante primario. A veces los insultos también sirven para implicar un mensaje que debe ser decodificado.

- *Bom: Dónde estará esta hija de puta.*
- *Pepi: Mira, no pienses más en ella. (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min.01:03:27).*

En este fragmento, Bom hace referencia a Luci como una hija de puta. No obstante, con esa expresión no solamente la está insultando, sino que está manifestando su indignación ante la desaparición sin avisar de su novia. Como ella quiere tener siempre todo lo relativo a la relación controlado, el hecho de que se haya ido de forma repentina hace que se enfade.

- *Bom: Era Roxy en plan anfetamínico como siempre, que ha venido a traerle coca a los chicos.*
- *Pepi: Uy, dile que me guarde un gramito.*
- *Bom: Mira, yo no le digo nada. Yo no quiero tratar ya con ellos, estoy de locas hasta el coño. Lo único que quiero es que me dejen en paz, voy a ver si me cambio de piso o algo. (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min.01:07:22).*

En esta conversación telefónica con Pepi, Bom pone de manifiesto su disconformidad con sus compañeros de piso. El hecho de utilizar la palabra malsonante “coño” para transmitir su enfado demuestra no solo su carácter, sino que está preocupada por algo, y eso es la desaparición de Luci. Es sobradamente conocido que el término “coño” tiene distintos usos. En este caso, es una forma de transmitir enfado y disconformidad.

Rol dominante secundario

Es difícil encontrar ejemplos en los que se utilice un insulto o palabra malsonante para transmitir un rol dominante secundario. No obstante, podemos encontrarlo cuando estos vocablos se utilizan con un tono cariñoso o amigable.

- *Bom: Toma (Un moco)*
- *Luci: No, gracias*
- *Bom: He dicho que te lo comas (ella lo hace.) Putilla... cómo sabes ponerme cachonda. Dame eso que es mío. (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min.24:55).*

Aunque este fragmento lo hemos utilizado ya como ejemplo de un rol primario a través de un acto de habla directivo, es interesante desde el punto de vista que nos ocupa el uso de la palabra “putilla”. El sufijo *-illa* que se le añade a la base léxica presenta un valor afectivo, en el sentido de que Bom con un tono de agradecimiento, rebaja su rol, con el cual antes la había obligado, de manera muy desagradable, a ingerir su propia mucosidad. Con esa palabra malsonante y ese anunciado, Bom da las gracias a Luci por ser tan complaciente con ella. No la está llamando prostituta, está expresando que empieza a sentir un cariño y una atracción por la persona a la que acaba de conocer.

Sarcasmo

Normalmente se afirma que, si bien la ironía es el ejemplo perfecto del mensaje implícito, el sarcasmo lo es del mensaje explícito. Con él, se manifiesta verbalmente una idea, con cierta acritud y con gracia, pero en que en muchas ocasiones duele. No obstante, en algunas manifestaciones puede ocultar diferentes implicaturas que requieren una decodificación por parte del receptor. Así lo define J. Fernández:

“El sarcasmo y la parodia se parecen a la ironía en que son mecanismos comunicativos en los que se juega con los conocimientos compartidos de los hablantes (contexto) para criticar a algún miembro del grupo, siendo la diferencia básica entre ellos que la ironía se caracteriza por su sutileza intelectual (manifestada en el hecho de ser el único de los tres fenómenos en el que es normal decir lo contrario de lo que se quiere decir) y por su voluntad de no ser lesiva, mientras que el sarcasmo comporta una crítica muy hiriente y hostil, y que la parodia se define por un tono desenfadado, desprovisto de cualquier intención sibilina”. (J. Fernández Jaén, 2009, p.407)

Por ello, el uso de la ironía o el sarcasmo viene determinado, principalmente por la personalidad y la forma de ser del hablante. En el caso de Bom, debido a su personalidad arrogante y brusca, utiliza el sarcasmo de forma habitual. Con él puede transmitir su

enfado o también intentar ser simpática. En ese sentido, no hemos encontrado ejemplos relevantes de un rol dominante secundario utilizando el fenómeno del sarcasmo.

Rol dominante primario

- *Pepi: Espera. Aprovecha y háztelo encima de ella. Está caliente y la refrescará.*
- *Bom: Un poco difícil sí que va a ser... Pero valdrá la pena.*
- *Pepi: Seguro, yo te ayudo. Tú relájate, hija. Súbete a la silla. Levanta la pierna. ¡Ala, venga!*
- *Bom: Cómo disfrutas. Oye, que no soy una vaca, ¡eh! (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min.17:56).*

En este primer encuentro entre Luci y Bom, en el que se produce esta escena de carácter escatológico, Bom, mientras está vertiendo su orina sobre la mujer a la que acaba de conocer, pronuncia ese enunciado. Evidentemente ella no es una vaca, pero con esa frase de tono sarcástico hace alusión al disfrute con el que Luci está recibiendo ese encuentro. Además, con ella empieza a sentar las bases de la que será la relación a partir de ahora, en la que Bom lleva las riendas.

- *Moncho: Quiero que Luci me la chupe. No te va a morder.*
- *Bom ¡Vamos! Come antes de que se te enfríe. (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min.30:35).*

En el concurso de Erecciones Generales, el ganador podía elegir hacer la actividad sexual que quisiera con cualquiera de los presentes. Moncho elige a Luci para que le realice una felación, y Bom anima esa decisión con una frase sarcástica. Con ella, además, quiere transmitir a la mujer a la que acaba de conocer que le gusta la idea de mantener una relación liberal.

- *Policía: mañana pasaré por casa para recoger las cosas de mi mujer.*
- *Bom: puedes pasar a recogerlas esta noche en el cubo de la basura (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min.01:14:23).*

Cuando Pepi y Bom van a visitar a Luci al hospital, Bom no puede ocultar su enfado y su decepción ante el hecho de que su novia haya decidido volver a casa con su marido, un policía fascista. Por eso, cuando éste le indica que pasará a recoger las pertenencias de

Luci, Bom no puede evitar responder con un enunciado de sarcasmo, con el que además está manifestando su ira y su descontento.

No obstante, aunque esté decepcionada, el hecho de elegir una frase sarcástica y transmitir en ella una declaración de intenciones hace que siga manteniendo un rol dominante primario, puesto que refuerza su imagen de persona altiva y desagradable.

Marcadores

Los marcadores están muy presentes en el lenguaje coloquial, y es común que muchos de ellos no lleven detrás ningún mensaje implícito ni sirvan para acentuar o rebajar el rol dominante. No obstante, sí encontramos algunos ejemplos para cada uno de estos dos casos.

Rol dominante primario

- *Luci: ¡Bueno, pues nos vamos tú y yo!*
- *Bom: Chica, tú te apuntas a todo, ¿eh?*
- *Pepi: Sí, ¡y nos vestimos como las más modernas! Vámonos. (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min.54:09).*

En esta expresión Bom no solamente ha utilizado el “¿eh?” como conector, sino que con él está transmitiendo su disconformidad ante el hecho de que Luci acepte hacer todos los planes y acciones que le ofrecen. A ella le gusta llevar las riendas de la relación, pero no le agrada contemplar que otras personas también influyen sobre su novia.

También el uso de la palabra “chica” es despectivo en esta conversación, sobre todo si se tiene en cuenta que se trata de su pareja sentimental. Con ese término marca distancia entre ella y Luci, se aprecia que en este diálogo está contrariada y así manifiesta su rol de poder a la vez que su enfado.

Rol dominante secundario

Ya hemos contemplado anteriormente que es Bom presenta con Pepi un rol más rebajado, rozando la cortesía. Por este motivo, los ejemplos de este apartado también tienen una vinculación directa con estos dos personajes:.

- *Bom: Desde luego lo tuyo es lo de la publicidad, ¡eh!*

- *Pepi: ¿Tú crees? Pues ahora tengo una cita con un capitalista (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min.35:26).*

Se trata de una conversación trivial, pero con su frase Bom está intentando alentar a su amiga Pepi que siga por ese camino. Puesto que ella maneja un rol dominante, sus opiniones siempre son bien valoradas. El hecho de finalizar la frase con un “¡eh!” hace que se refuerce su opinión.

- *Pepi: ¡Espérame, mujer! ¡Que en media hora estoy ahí! Tranquilízate, mujer*
- *Bom: Bueno, pero por favor date prisa ¡eh! Date prisa. (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, min.01:08:39)*

En esta conversación, Bom está preocupada por el paradero de Luci. Cuando recibe el telegrama indicando que se encuentra en el Hospital de La Paz, ella se espanta y desespera. Con esta conversación Bom manifiesta que su interés por Luci va más allá que el acto sexual y realmente le inquieta la desaparición de su compañera. El uso del “¡eh!”, una vez más, reafirma lo pronunciado y por tanto subraya su preocupación.

Película III: Laberinto de Pasiones

Como ya se ha visto en los apartados anteriores de este estudio, *Laberinto de Pasiones* es una película rica en mensajes implícitos porque el protagonista llega a Madrid con una identidad falsa, lo que le lleva a mentir y a ocultar su naturaleza en su red social. Al ser una película más amena y en clave de humor, en esta película están más presentes algunos recursos como la ironía o el sarcasmo.

Llama la atención que, a pesar de ser una película realizada con un lenguaje cotidiano y juvenil, apenas presente mensajes implícitos a través de recursos como el insulto o los marcadores, muy propios de el lenguaje callejero. Se aprecia aquí que Pedro Almodóvar cuidó más el guión con respecto a su anterior película.

Ironía

En el caso de esta segunda película de P. Almodóvar, debido a un reparto coral, podemos encontrar que la ironía está más presente en personajes secundarios que en los propios protagonistas, que tienen a ser más serios, o como ya se vio previamente, más activos y fríos, debido a esa posición de líderes que les caracteriza.

Rol dominante primario

Ya hemos mencionado que la ironía en *Laberinto de Pasiones* no es muy abundante, y que, cuando aparece, lo hace como recurso para manifestar o acentuar un rol dominante secundario. En este apartado de rol dominante primario no hemos encontrado ejemplos relevantes en los que se aprecie un uso para demostrar la relación de poder y que además sea por parte de los dos protagonistas de la película. No obstante, sí que existen algunos ejemplos que bajan la gradación y se presentan en un rol dominante secundario por parte de Riza y Sexilia.

Rol dominante secundario

La relación que mantiene Sexi con las integrantes de su grupo es de liderazgo, puesto que es ella la que las guía y las condiciona. No obstante, delante de ellas puede mantener en ocasiones un rol rebajado para conseguir determinados fines.

- *Ángel: Es una noticia buena. Es una compañía de discos como todas, un poco pringados y tal, pero una casa de discos. Os veo muy tranquilas. Os doy la noticia...*
- *Nana: ¿Pero qué es lo que quieres?*
- *Angustias: Nos encanta.*
- *Ángel: Hombre, ¿no nos os odiáis ya?*
- *Sexi: Para nada. (Laberinto de Pasiones, min.47:46)*

Durante toda la película se puede apreciar que la relación entre el grupo de música de Riza y el de Sexi no es muy bueno. De hecho, el de las chicas se llama Las Ex por ser todas antiguas novias de los integrantes del grupo Ellos (antes de que llegase Riza como cantante). Por ese motivo existe bastante rencor por parte de las chicas, en especial por parte de Sexi, que por su personalidad busca triunfar y le molestan los éxitos del grupo Ellos. Así, ese “para nada” es irónico, puesto que, tanto por su contexto como por su entonación, demuestra que detrás existe de forma implícita un rencor, ese odio que Ángel menciona y que ciertamente sí existe.

Además, lo hace desde un rol dominante rebajado a un nivel secundario, sin demostrar su poder, para subrayar esa sensación de pasotismo y de que los éxitos de Ellos no le importan.

Como ya se ha mencionado anteriormente, en la propia película también se encuentran ironías, como la que se presenta en este diálogo:

- *Riza: Nada, que soy el hijo del Emperador de Tirán. Y en este momento me están persiguiendo.*
- *Grupo Ellos: ¿Riza Niro?*
- *Sexi: Vente, no tenemos tiempo que perder.*
- *Riza: ¿Por qué no nos vamos todos a Contadora? Eso es, con este dinero tenemos suficiente. ¿Tenéis los pasaportes?*
- *Grupo: Sí. Qué casualidad.*
- *Riza Pues venga, vámonos Adelante. (Laberinto de Pasiones, min.01:21:36)*

En esta parte de la película Almodóvar hace una pequeña parodia de las casualidades del cine. No es normal que todos los integrantes de un grupo de música lleven encima el pasaporte para ensayar en un local de Madrid. Sin embargo, es algo que para el argumento venía muy bien. Así, los integrantes del grupo pueden marcharse a Contadora con Riza después de que éste desvele su identidad. Para Almodóvar la salida más fácil era la de hacer una parodia de esas casualidades del cine e introducirla en clave irónica. Así se puede apreciar que, finalmente, Riza mantiene su rol de poder una vez desvelada la identidad y convence a sus nuevos amigos para que viajen con él a su país.

Sarcasmo

En **Laberinto de Pasiones** observamos que no todos los personajes manejan con la misma fluidez los distintos fenómenos. En lo que respecta al sarcasmo, podemos observar que es mucho más abundante por parte de Sexi que por parte de Riza.

Rol dominante primario

El rol dominante primario, por parte de Sexi, vuelve a manifestarse con las integrantes de su grupo de música. Sobre todo se aprecia con Nana, a la que se presenta como un personaje más vulgar y más plano que a la tercera miembro, Angustias.

- *Queti: Yo en ninguna parte. Lo he aprendido en mi casa. Es que mi padre tiene una de problemas... Se compra todas las revistas de belleza que salen. Yo de paso me las leo y me lo sé todo. Así que si alguien quiere algo me lo preguntáis y vale.*
- *Nana: Sí, sí. A mí dame algo para ponerme fea.*
- *Sexi: A ella dale algo para que sea más inteligente. (Laberinto de Pasiones, min.46:44).*

Aquí, Sexi, de forma sarcástica, responde a Nana. Nana, irónicamente, expresa que quiere un remedio para ponerse fea, algo que en realidad no le gustaría aplicarse, pero utiliza la frase para expresar que ella se ve fantástica a sí misma. Pero Sexi no descarta la ocasión para ser sarcástica y expresar, de una forma explícita, que lo que le hace falta es más inteligencia. Así, vuelve a demostrar su superioridad frente a las integrantes del grupo, y además con su sarcasmo se puede intuir que la relación con Nana es más tensa que con Angustias.

Rol dominante secundario

En este caso también encontramos un ejemplo por parte de Sexi, que rebaja su rol dominante y utiliza el sarcasmo como recurso.

- *Susana: ¿No te gusta apostar?*
- *Sexi: Me da igual.*
- *Susana: ¡Ah, por Dios! A ver qué suerte tengo con ésta. Además de los hombres, lo que más me excita es el juego. Apostar a cualquier cosa.*
- *Sexi: También comer, ¿no?*
- *Susana: Sí, pero no me excita tanto. Al menos sexualmente. Oye, a propósito, ¿has salido como quedamos? (Laberinto de Pasiones, min.04:28).*

Susana es la psicóloga que contrata del padre de Sexilia para que cure a ésta de su fobia al sol. Sexi acepta acudir a la consulta porque le divierte el hecho de acudir a terapia, aunque se muestra escéptica. No obstante, en todo momento mantiene un rol dominante atenuado, puesto que, como le asegura a su padre, Susana le divierte y le resulta simpática.

En este fragmento de la conversación se aprecia el sarcasmo por parte de Sexi cuando le menciona la comida. En la película se aprecia que Susana tiene sobrepeso, por lo que esa frase supone una forma de sarcasmo para dar la sensación de que a la psicóloga lo que más le gusta es la comida y sin control.

Aunque Susana no se ofende por ello, se aprecia que Sexi no lo ha dicho de forma irónica, sino real. Así, muestra su superioridad, y, de nuevo, su carácter altivo y arrogante.

Humor

El humor está muy presente en Laberinto de Pasiones. No obstante, el mayor problema que se ha presentado para su análisis, consiste en que los dos protagonistas de la

misma, Sexi y Riza, no cumplen con el perfil más gracioso de la película. Encontramos en su relación muchas conversaciones en clave de humor, pero en la mayoría de ellas las frases hilarantes están pronunciadas por otros personajes que los acompañan. Por ejemplo, especialmente Fabio, actor porno, que tiene una gran carga humorística, o Angustias, la integrante del grupo de Las Ex con una gran variedad de complejos físicos.

Además, P. Almodóvar suele recurrir a un humor escatológico, que en raras ocasiones sirve como recurso en las relaciones de poder, o como implicatura.

Rol dominante primario

La relación entre Sexi y Queti ya pudo verse que estaba basada en un rol dominante provocado por la admiración. Queti es seguidora del grupo de música de Sexi, y quiere ser como ella para alejarse de sus problemas. Por ello, ambas ven una solución al operarse Queti y adoptar el mismo rostro que Sexi para suplantarla.

Aunque se trate de una relación de poder, en ocasiones hay espacio para el humor, como puede apreciarse en esta conversación:

- *Sexi: Claro, como desde un principio yo le dije que debíamos respetarnos.*
- *Queti: ¿Que tú le dijiste eso? ¡Por Dios, qué cosa más antigua! Tú, chica, no pareces la misma.*
- *Sexi: Tú tampoco. (Laberinto de Pasiones, min.54:36).*

Ambas mantienen esta conversación de camino a la clínica de cirugía estética. Aunque parezca una conversación entre amigas, no hay que olvidar que Sexi hay convencido a Queti para operarse y abandonar su vida anterior. Queti se toma la confianza de darle a Sexi consejo, y le reprocha que su actitud con Riza está siendo demasiado “antigua”. Así, Sexi, en clave de humor, le contesta que ella tampoco parece la misma, porque se va a operar y va a perder su imagen actual. Utiliza el humor para cambiar la conversación que no le resulta del todo cómoda, y además, demuestra, aunque sea entre risas, que el rol dominante sigue estando presente en la relación.

Rol dominante secundario

Es interesante apreciar cómo Riza, en su rol más rebajado y prácticamente rozando la cortesía, parece un blanco fácil a la hora de hacer bromas y utilizar el humor. Existen, así, varios casos.

- *Riza: Sí. Qué maquillajes tan divinos.*
- *Santi: ¿Qué? Te gusta la cosmética, ¿eh?*
- *Riza: Me encanta.*
- *Santi: Son míos.*
- *Riza: ¿Son tuyos? ¿Con esto es con lo que tocáis?*
- *Santi: Hombre, tocar no. Nos maquillamos. (Laberinto de Pasiones, min.31:45)*

Aquí apreciamos lo que ya hemos mencionado anteriormente, Riza, en su rol más rebajado, supone un blanco fácil para las bromas y el humor. Cuando conoce a los integrantes del grupo Ellos por primera vez se muestra ingenuo y tímido. No obstante, como se puede apreciar luego, su objetivo es el del pasar desapercibido, y no hay nada mejor que ser cantante de un grupo para que no se sospeche que existe una segunda identidad.

Por ello, para Riza el hecho de provocar enunciados humorísticos por parte de los demás es una manera de presentarse ingenuo y no levantar sospechas. Así, consigue pasar desapercibido y no llamar excesivamente la atención, a pesar de ser una estrategia para seguir manteniendo su rol dominante, aunque rebajado.

- *Sadec: Bueno, es que yo vivo con unos amigos...*
- *Riza: Bueno, hacemos un número.*
- *Sadec: No, no.*
- *Riza: ¿No son gays?*
- *Sadec: No, somos estudiantes de Medicina.*
- *Riza: Bueno, pues me conformaré sólo contigo. (Laberinto de Pasiones, min.19:20).*

Con Sadec se muestra la misma situación. Aunque más tarde se aprecia que Riza ejerce un rol dominante sobre su compañero, al principio se muestra ingenuo y cortés. Apreciamos aquí una clave humorística por parte de Sadec. Poco tiene que ver la homosexualidad con estudiar Medicina, pero Sadec introduce ese enunciado para dar una primera impresión de ser una persona divertida y, por consiguiente, una persona capaz de llevar las riendas. No obstante, luego se apreciará que no es así, que es Riza que el lleva las riendas, y que era solo una estrategia para mostrarse tímido en un primer momento.

Tono neutro

En esta película tiene especial importancia el tono neutro para ocultar información. Como ya se ha mencionado, Riza es un emperador que viaja a Madrid de incógnito ocultando su identidad, por lo que miente para mantener su origen en el desconocimiento. Esta mentira normalmente no está realizada con otros recursos antes mencionados como apoyo, por lo que necesita un apartado diferenciado.

No obstante, el mero hecho de ocultar esa información es ya un recurso en sí. Así lo define F. J. Gallego Dueñas:

Al contar una información como secreto, se asume que hay mucho más mensaje que el mero contenido. Supone, además, una reestructuración de la realidad, cambia el esquema interpretativo. Como bien saben los teóricos de la relevancia, un guiño indica que el mensaje transmite más de lo que el sentido literal parece tener. Es lo que se supone que debe hacer un intérprete, un heurístico, un especialista en textos sagrados. El secreto provee un nuevo contexto de significado. F. J. Gallego Dueñas (2013).

Rol dominante primario

Una relación que se mantiene en un rol dominante primario es la establecida entre Riza y Sadec. Se trata de un encuentro casual, que surge de una mirada en la calle, pero se aprecia que en ella es Riza el que lleva las riendas y marca los pasos, mientras Sadec se ha prendado de los encantos del emperador y se muestra débil y cariñoso. Esa superioridad por parte de Riza es una base perfecta para que éste pueda mentir y seguir manteniendo su rol dominante.

- *Riza: ¿Tú eres tiraní?*
- *Sadec: Sí. ¿Tú de dónde eres? Pareces también árabe.*
- *Riza: No, yo soy inglés. Bueno, mi madre es de Marruecos. (Laberinto de Pasiones, min.21:37)*

En el encuentro entre Riza y Sadec, en todo momento Riza se muestra más frío y distante que su compañero. No obstante, cuando descubre en el baño una foto de Sadec vestido como las mujeres tiraní se vuelve tenso y esquivo, pensando que puede descubrir su identidad. Así, cuando Sadec le pregunta su origen, éste le miente asegurando que es inglés, aunque su madre sea de Marruecos.

El espectador reconoce el engaño porque desde un principio ha sabido la verdadera identidad de Riza, pero Sadec la desconoce, por lo que esa frase esconde un mensaje

implícito que el compañero de Riza no sabe descodificar en ese momento. Más tarde se dará cuenta de la mentira, pero no en el instante preciso de la conversación.

Rol dominante secundario

Cuando el rol se rebaja para conseguir determinados intereses también se puede observar la mentira con este tono neutro. En el caso de Riza, lo encontramos con su relación con el grupo de música. El cantante se lesiona, y al ver a Riza en el camerino, se le ocurre la idea de que él podría cantar. Lo hace tan bien que conquista tanto a los integrantes del grupo Ellos como al público.

- *Santi: Creo que vas a sustituir a Eusebio.*
- *Riza: ¿Quién, yo? Siempre he soñado con ser una estrella de la canción.*
- *Ángel: Enhorabuena. ¿Cómo te llamas?*
- *Riza: Johnny. (Laberinto de Pasiones, min.35)*

Volvemos a apreciar aquí una mentira por parte de Riza. Él en Madrid se presenta como Johnny, ya que así para desapercibido. De hecho, excepto Sexi, todo el mundo descubrirá su identidad real al final de la película, pero no antes.

Lo que el espectador no puede descifrar es si en su primera frase también hay algún mensaje implícito. Que siempre ha querido ser una estrella de la canción es un dato que desconocemos, y no tenemos la información suficiente para decodificar si es una afirmación cierta o si es una táctica para camuflarse en el entorno madrileño y pasar desapercibido. Nadie pensaría que el hijo de un emperador de un país árabe iba a convertirse en el cantante de un grupo de la Movida Madrileña, por lo que es una buena táctica de camuflaje.

Uso de los elementos lingüísticos

Hemos creído interesante incorporar, en este tercer apartado, un somero análisis de los elementos lingüísticos que se han utilizado para construir los enunciados en los que están presentes los fenómenos mencionados. Para ello, hemos creado unas tablas en las que se señalan las frases en las que cada uno de los protagonistas utiliza estos fenómenos y qué tipo de elementos lingüísticos son los empleados.

En ellas se podrá apreciar que aparecen más frases de las analizadas en los puntos anteriores. Para reflejar con ejemplos los distintos fenómenos, hemos seleccionado

aquellos diálogos en los que se apreciaba con mayor claridad y constituían un reflejo más claro de los distintos recursos. No obstante, a lo largo de la película aparecen más ejemplos pero más confusos. Además, en algunos de ellos estos fenómenos no eran utilizados para la pragmática del poder de una forma tan evidente como los anteriores.

JOSÉ	Sustantivos	Verbos	Adjetivos	Adverbios
Ironía				
Humor		2		
Sarcasmo		1		
Silencio		3		
Conectores		1	1	10
Insulto	2	3	2	1
Tono neutro		1		

Esta primera tabla corresponde a José Sirgado, protagonista de **Arrebato**. A lo largo del estudio hemos podido observar que los diálogos en este film son escasos, y que domina la película el monólogo de Pedro. No obstante, apreciamos que se han utilizado sobre todo los verbos para utilizar los distintos fenómenos. Por su lenguaje coloquial, apreciamos también un uso elevado de los adverbios como conectores, así como el insulto y las palabras malsonantes, que vienen dadas sobre todo en forma de verbo (“*joder*”, “*follar*”).

Además, en el análisis anterior pudimos comprobar que el silencio y la omisión de respuesta tienen una gran cabida en esta película, por lo que ahí se produce una ausencia de elementos lingüísticos.

BOM	Sustantivos	Verbos	Adjetivos	Adverbios
Ironía		1		
Humor		1		
Sarcasmo	1	4	2	
Silencio				
Conectores		2	2	1
Insulto	1	2	3	
Tono neutro		2	1	

Bom, por su parte, es una de las protagonistas de **Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón**. A nivel de rol dominante interesaba especialmente su relación con Luci, por lo que el estudio se ha centrado en ella.

En lo que respecta al empleo de los elementos lingüísticos, apreciamos un mayor uso de verbos y de adjetivos. Este fenómeno puede tener su justificación por estar vinculado con una carga excesiva de enunciación de actos de habla directivos, a través de los cuales Bom dirige a Luci. En lo que respecta a los mensajes implícitos, también se aprecia un mayor uso de frases sarcásticas, algo que viene vinculado a su personalidad borde y grosera.

RIZA	Sustantivos	Verbos	Adjetivos	Adverbios
Ironía		2		1
Humor	1	6	5	1
Sarcasmo				1
Silencio				
Conectores				4
Insulto				
Tono neutro	2	3	3	1

SEXI	Sustantivos	Verbos	Adjetivos	Adverbios
Ironía		1	2	1
Humor		3	2	1
Sarcasmo		6	6	5
Silencio	1			
Conectores				5
Insulto		1		
Tono neutro		2	2	

Riza y Sexi, por su parte, son los protagonistas de **Laberinto de Pasiones**. El hecho de analizar a dos personajes de una misma película sirve para observar cómo la personalidad impregnada en cada uno de ellos es un rasgo importante a la hora de la

selección de los fenómenos discursivos que cada uno desarrolla en la codificación del mensaje implícito.

Por ejemplo, observamos que Riza es un personaje más tranquilo. Aunque oculta un gran secreto, busca pasar desapercibido en Madrid, por lo que para implicar mensajes opta por un tono neutro. También utiliza el humor como herramienta para acercarse a los distintos personajes que se va encontrando en sus andanzas por la ciudad de la Movida.

Por su parte, Sexi, afincada en la ciudad y con su red de amistades establecida, demuestra su personalidad fría y altiva a través del sarcasmo, puesto que no muestra pelos en la lengua a la hora de atacar a las personas más cercanas a ella. Además se observa un mayor uso de adjetivos, muchos de ellos valorativos y peyorativos, lo que va en la misma línea que hemos mencionado antes de sarcasmo y descalificación.

No obstante, ya hemos reflejado a lo largo del análisis que ambos personajes son muy carismáticos y, tanto como si son nuevos conocidos o personas que ya estaban presentes en su red social, consiguen convertirse en líderes y personas atractivas tanto física como psicológicamente.

CONCLUSIONES

Con este estudio hemos querido aplicar las distintas teorías de la pragmática a un campo especializado que nos resulta de gran interés y que consideramos que no está lo suficientemente explotado: el cine de una época importante a nivel cultural en España como fue la Movida Madrileña. Así, hemos intentado aplicar la perspectiva de la pragmática al análisis del discurso del cine, en particular nos hemos detenido en el análisis de los recursos empleados por los protagonistas de las películas. Nos ha interesado el estudio del rol dominante que ejercen en su red social, para así, determinar cómo se establece la explotación de los recursos empleados. Distintos recursos y resultados que, en muchas ocasiones, consiguen de una manera casual y que es muy probable que los propios directores de las muestras visionadas no sean conscientes de su riqueza pragmática, y en otras están totalmente vinculados con la personalidad que se le quiere aplicar a ese mismo personaje.

En cualquier caso, los distintos resultados de este análisis se puede extrapolar a la realidad, sobre todo porque se trata de tres películas realizadas en clave coloquial y con diálogos muy reales, independientemente de que el argumento lo sea. El hecho de utilizar estas películas como base de una realidad social atípica - hasta el momento de su producción-, ha servido para establecer distintas relaciones de poder de una sociedad que estaba en proceso de cambio ideológico y político.

Para un estudio más profundo, hemos diferenciado en todo momento entre el rol dominante primario, en el que se aprecia de una manera más explícita el poder que ejerce el protagonista, también nos ha resultado interesante apreciar la ambivalencia hacia un rol dominante secundario, en el que el propio personaje decide rebajar o atenuar su poder para conseguir determinados intereses.

De todas formas, se trata de un estudio como punto de partida y como acercamiento a las teorías pragmáticas a través de ejemplos prácticos, por lo que no hemos realizado un análisis exhaustivo de cada uno de los recursos. Hemos seleccionado aquellos en los que que se aprecian con una mayor claridad su función.

Rol dominante primario

En lo que respecta al rol dominante primario, hemos podido observar, como afirma J. L. Blas Arroyo, que el uso de una polifonía basada en un trato de *tú* no implica que entre

los participantes en la conversación exista un trato de cortesía. De la misma manera, se puede apreciar que un trato de *usted* tampoco implica una relación de poder. Puede existir una relación dominante en su nivel más alto entre personas que mantienen un trato de *tú*, como puede ser en una pareja. Además, ese dominio más alto puede ser algo constante en una relación, o llevarse a ese punto para conseguir algo concreto, por ejemplo, cuando el que maneja el rol se enfada o está contrariado.

El uso de *nosotros* también es relevante, porque según cómo se emplee se puede observar si el que lo utiliza considera que su relación con el receptor es algo de dos personas o prefiere hablar solamente de sí mismo.

En estos casos, el rol dominante se manifiesta a través de otros recursos, como los actos de habla. Hemos visto que los enunciados directivos, a través de frases exhortativas, ayudan en gran manera a demostrar ese poder, al ordenar y demostrar una influencia sobre el oyente. Con ellas, el enunciante puede defender su postura y conseguir sus objetivos. Además, estos enunciados suelen estar acompañados de insultos, palabras malsonantes o soeces, sobre todo cuando se realizan en un ambiente más cercano que permite un lenguaje coloquial.

No obstante, también se puede manifestar esa superioridad en el rol de poder a través de otros actos de habla. Por ejemplo, los actos expresivos sirven para dominar a través de los sentimientos y los pensamientos. Incluso puede darse el caso de que algunos actos asertivos sirvan para manifestar ese poder.

También se ha podido observar que no todas las relaciones de poder primarias tienen que venir dadas por una actitud agresiva y violenta a través de actos directivos. Puede ocurrir que ejerza su poder dominante en situaciones de admiración hacia el receptor. De esa manera, una persona adopta el rol de poder porque es admirada y seguida por otra. Por consiguiente no se aprecia tanto por lo que enuncia la persona que ejerce el rol, sino por los enunciados que emite su receptor- admirador.

Otro recurso muy eficaz para manifestar este rol es el papel que ejerce la implicatura o cálculo inferencial en el acto de la comunicación. Muchas veces existe una gran diferencia entre lo que se dice y lo que se hace, a la vez que todo enunciado ha de ser decodificado por el receptor puesto que puede llevar intrínsecos mensajes implícitos. En unas ocasiones la decodificación no supone gasto cognitivo alguno, en otros casos, los

mensajes pueden tener mayor dificultad para su interpretación, pero siempre pueden y deben salir a la luz. Para esto, existen distintas herramientas, como la ironía, el sarcasmo, el humor, el silencio, los conectores, los insultos o simplemente puede conseguirse con un tono neutro.

Algunos tienen una destacada función, como el silencio, que puede venir dado por la ausencia de sonido propiamente dicho, o por la omisión de ciertas palabras, es decir, al pronunciar determinadas palabras se pueden ocultar intencionadamente otras. También el insulto sirve para ocultar mensajes implícitos, puesto que en muchas ocasiones conlleva connotaciones. Esto es todavía más evidente en un lenguaje coloquial, por lo que en el cine de la Movida Madrileña ha sido más relevante.

Los marcadores conversacionales también pueden servir para transmitir un mensaje implícito, algo que está muy ligado ya no solo al contexto sino a la entonación que reciben. Una pronunciación más agresiva puede otorgar una connotación con cierto grado de malestar, enfado, implicar agresividad, o implicar un acto directivo.

Por su parte, la ironía es el fenómeno más evidente a la hora de implicar un mensaje, puesto que suele considerarse como un enunciado que transmite lo contrario a lo que se piensa. Éste es, junto al sarcasmo, una buena herramienta para manifestar un rol primario puesto que transmite seguridad, a la vez que puede convertirse en un ataque o una burla hacia el receptor. No obstante, ambos están vinculados a la personalidad del emisor. Una persona agresiva, arisca o mordaz utilizará en mayor medida el sarcasmo que la ironía, que parece reservado a personas más sutiles e inteligentes.

Por lo tanto, encontramos que en el rol dominante primario aparecen actos de habla disertivos, un tono y una predisposición agresiva, así como una personalidad altiva y de liderazgo. También encontramos personas carismáticas que por su influencia y la admiración que provocan ejercen poder. Para manifestarlo, pueden optar por la violencia o por un acercamiento que subraye ese liderazgo y haga aumentar la admiración. Puede hacerlo de una forma sistematizada, o porque considere al receptor una persona también hostil por lo que es una manera de defender su rol.

En este caso abundan los rasgos semánticamente peyorativos, a través de los cuales el que ejerce el poder puede manifestar su superioridad, no solo frente al receptor, sino

frente a todos los presentes, ya sean en una misma conversación o espectadores de una película.

Rol dominante secundario

Todo rol dominante primario puede ser rebajado en su gradación para conseguir distintos intereses. Por ejemplo, en lo que respecta a la voz del protagonista, éste puede disminuir su poder a través del *tú*, utilizando frases menos agresivas y que se acerquen más a la cortesía. Además, puede darse el caso en el que, aun hablando de usted, ya sea a una persona de mayor rango social o mayor edad, se aprecie ese poder pero en un nivel muy rebajado. Como hemos visto en la película **Arrebato**, esto puede darse en personas altivas y dominantes a la hora de dirigirse a alguien más mayor. Así, se demuestra que el uso del pronombre *usted* no implica un rol dominante por parte del que lo recibe, y menos por parte del que lo pronuncia.

De esa forma, da igual lo de que personaje en cuestión diga y los actos de habla que utilice, puesto que la persona que lo admira cumplirá con sus deseos y actuará en beneficio de los intereses de su líder. Esto puede verse en diferentes aspectos de la vida social, tanto religiosos, políticos como culturales. En la película **Laberinto de Pasiones** se aprecia esa admiración entre una fan de un grupo de música y la cantante del mismo, puesto que quiere ser como ella.

También hemos podido observar que algunas relaciones que se mantienen en un roldominante secundario, basadas en la indiferencia, pueden subir en un momento dado a un primer nivel, causado por un motivo concreto. Se observa con total nitidez en el ámbito social cotidiano: dos personas que no se aprecian mutuamente, o que existe un desprecio unilateral, y por un motivo concreto, se produce una reacción violenta y agresiva, o como se conoce coloquialmente, aparece la “bordería”. Esa bordería hacia una persona relativamente cercana manifiesta unos sentimientos en los que se demuestra un rol dominante primario. Para la transmisión de estas borderías se suelen utilizar actos de habla expresivos.

Lo que más destaca en el rol dominante secundario es el uso de los actos de habla. A través de ellos el emisor puede rebajar su poder y acercarse a la cortesía. Por ejemplo, con los actos expresivos el emisor manifiesta sus pensamientos y sentimientos, algo que lo acerca al receptor, ya sea porque en ese momento se relaja debido al contexto, o porque el

emisor, para conseguir distintos objetivos e interese, considere que le conviene transmitir esa imagen más cercana.

Ocurre algo parecido con los actos asertivos, que sirven para afirmar o negar algo, para informar, para describir o para narrar unos hechos. Estos son la mayoría de los enunciados que emite un personaje, y con ellos también se transmite una actitud más relajada, por lo que contribuyen a rebajar el rol dominante en un momento dado.

Como ya se ha mencionado anteriormente, la manifestación del rol dominante secundario puede venir dada a través de la indiferencia. Con ésta, el personaje en cuestión evita entrar en confrontación con el receptor, lo que ayuda, además, a transmitir una imagen de serenidad. En ocasiones, debido a los intereses que se quiere perseguir, la persona que maneja un rol dominante prefiere pasar desapercibida y no manifestar esa superioridad, por lo que opta por la indiferencia como herramienta para no causar ninguna impresión, ni buena ni mala. Esto no quita que, por algún motivo concreto, esa indiferencia se rompa y se ascienda a una manifestación primaria del rol, como ya se ha visto anteriormente.

También los actos compromisivos son muy efectivos para manifestar un rol secundario. Con ellos, el emisor una vez más transmite una sensación de cercanía y confianza a la vez que se compromete a realizar algo en un momento futuro. Sin olvidar los actos directivos, que en ocasiones no ascienden a un rol dominante primario, siempre y cuando se pronuncien de una manera puntual.

Cuando se ejerce un rol dominante, al poseer una posición de líder frente a una red social, puede ocurrir que sean otros los que respondan por el personaje principal y defiendan sus intereses. Esto no podría considerarse un rol primario, puesto que él no es el encargado de transmitir ese poder, pero sí es interesante a un nivel pragmático. Esto ocurre, por ejemplo, cuando se encuentran un grupo de amigos, se acerca una amenaza, y son los demás los que defienden al “cabecilla” o líder, en lugar de hacerlo él por sí mismo.

También hemos observado que las personas que mantienen un rol de poder pueden manejar distintos mecanismos personajes a la hora de demostrar su rol. Por ejemplo, encontramos el caso de Sexi, que utiliza el adjetivo “divina” cuando una persona con la que no mantiene una relación de solidaridad le pregunta por su estado. Puede ser una

manera de subir su propio autoestima y a la vez demostrar frente al receptor una imagen de superioridad.

Se ha podido comprobar que algunos fenómenos dentro de los mensajes implícitos son más eficaces que otros a la hora de manifestar ese rol secundario. Por ejemplo, si bien el sarcasmo es muy útil para un rol primario, la ironía y el humor acercan al emisor hacia el receptor, por lo que a través de la risa se puede generar una confianza que permita rebajar ese rol con determinados intereses. También el insulto puede ser utilizado en un tono jovial, por lo que acerca a ambos participantes en la conversación aunque siempre estos fenómenos lleven implícito un mensaje que no es pronunciado de una forma externa.

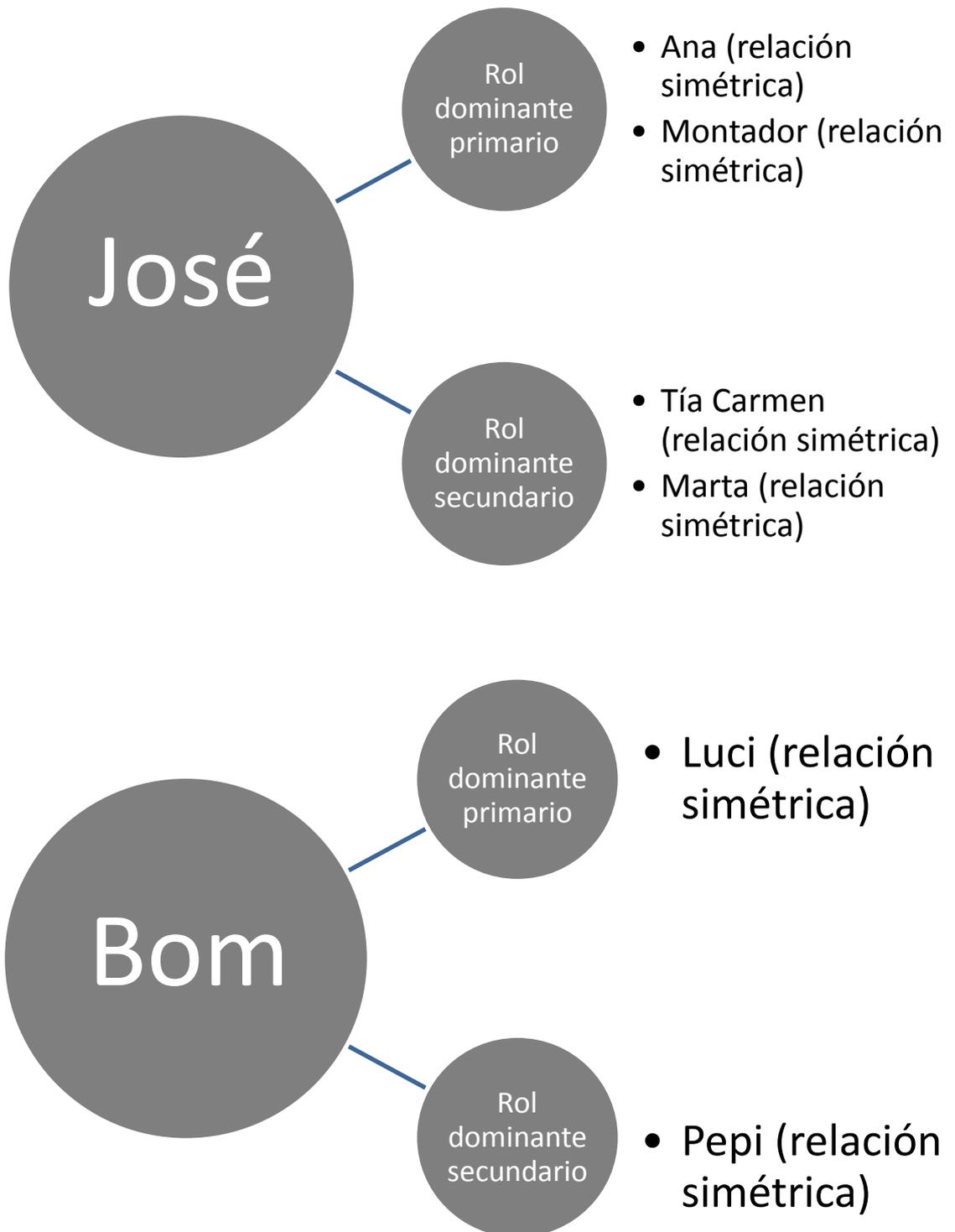
Los marcadores y los conectores también pueden servir, una vez más, para transmitir una imagen más cercana al receptor. Con ellos se puede demostrar que se utiliza un lenguaje coloquial y de confianza. Claro que, esto está ligado a la entonación y el contexto. Si bien se ha visto que una entonación agresiva de un “¿vale?” demuestra superioridad, si se entona de una forma más amigable éste puede transmitir confianza e incluso compromiso.

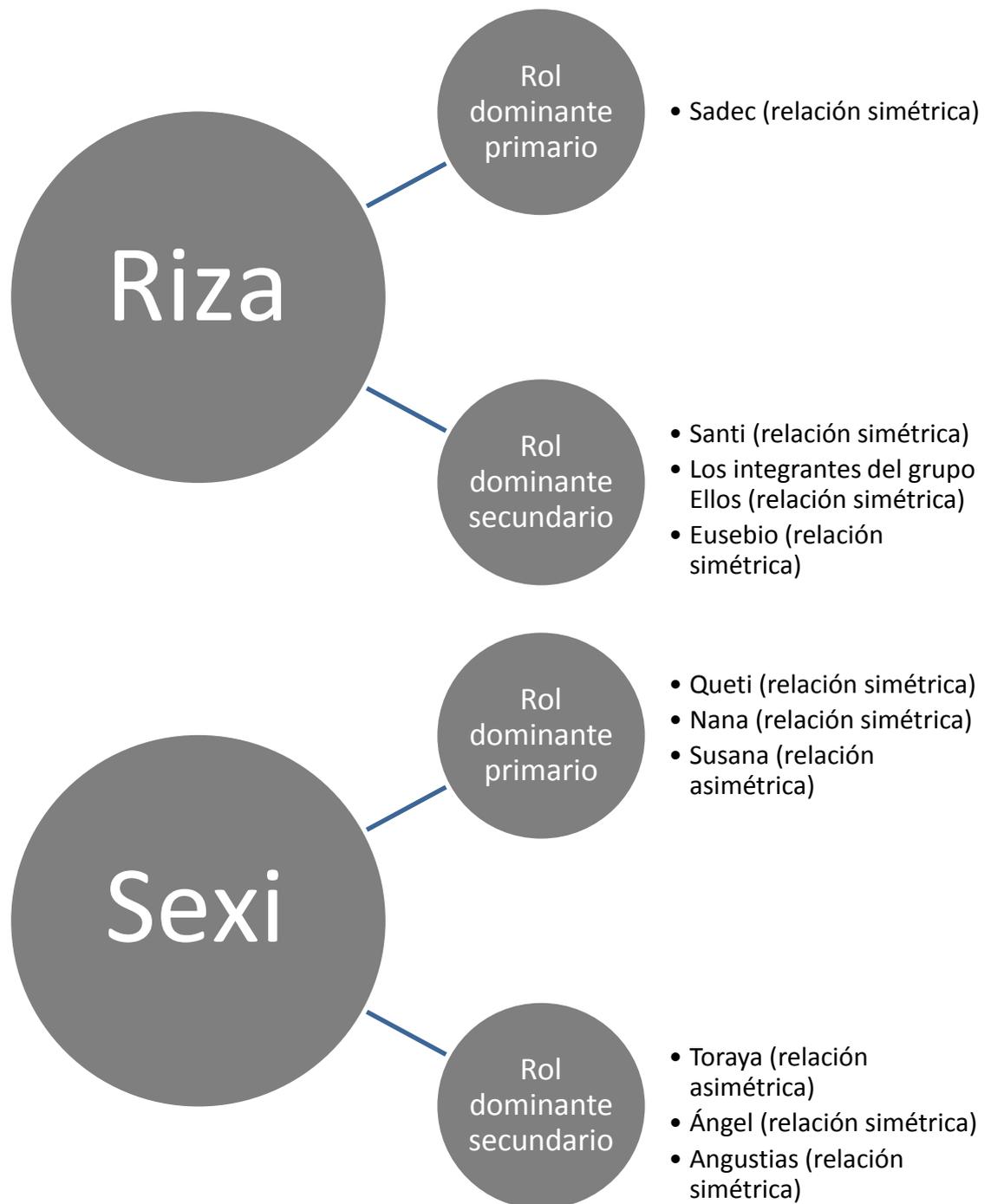
En este segundo nivel del rol, el receptor puede no ser consciente de que ocupa la posición de sumiso en la relación. Esa es la habilidad del que se presenta como dominante: manejar la situación mientras pasa desapercibido.

El rol dominante secundario, por tanto, sirve para que el que ejerce el poder pueda rebajarlo y conseguir determinados intereses. A través de la cercanía y la cortesía puede proyectar una imagen más amable para conseguir, por ejemplo, convencer y persuadir desde una posición más cercana y más simpática, como si fuese un amigo que pidiese un favor.

De esta forma el que ejerce el poder puede conseguir determinados objetivos de una forma mucho más amigable que si lo hiciese con imposiciones y violencia. Puede considerarlo una forma cómoda y fácil de acercarse a receptores más vulnerables y afectuosos, puesto que se confiarán más y pensarán que el acercamiento del emisor es por cortesía y no por estrategia. Por ello, en este rol encontramos rasgos semánticamente afectivos y positivos, que no hagan que el receptor adopte una posición de defensa, sino que se deje influir.

Finalmente, hemos considerado interesante realizar unos gráficos en los que se aprecie la red social de los protagonistas, en la cual se aprecia el rol dominante primario y secundario:





Se ha diferenciado entre relación simétrica y asimétrica basándonos en los parámetros de J. L. Blas Arroyo (1994), en los que se establecen que una relación es simétrica cuando ambos locutores tienen un nivel jerárquico, generacional y social semejante, o cuando, a pesar de que exista diferencia, se utiliza un trato de *usted* que sirva para crear cortesía. Es asimétrica cuando existe un desnivel entre emisor y receptor, y aun así se utiliza el *tú* o se invierten los roles (por ejemplo, cuando una persona más joven ejerce influencia sobre una persona mayor y no la trata de *usted*).

Con esto, se comprueba, una vez más, que las diferencias generacionales y sociales no implican que la persona con mayor rango necesariamente tenga un mayor poder, ni que tenga que ser tratada de *usted* de manera obligatoria. Los roles pueden invertirse si existe un líder o una persona dominante dentro de esa relación.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

1. ALMODÓVAR, P. (Director) y P. Coromina (Productor) (1980). *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* [DVD]. España: Fígaro Films.
2. ALMODÓVAR, P. (Director) y A. Santana (Productor) (1982). *Laberinto de Pasiones* [DVD]. España: Alphaville S.A.
3. ZULUETA, I. (Dir.) y N. Astiárraga (Productor) (1979). *Arrebato* [DVD]. España: Nicolás Astiarraga P.C

Documentos de carácter histórico

4. EDITORIAL, “De la cresta al desencanto”, (23 de Agosto de 1993). *ABC literario*, p. 14.
5. CUESTA, T. (26 de Mayo de 1981), “La nueva ola, el olor de las masas”, *ABC*, p. 112.
6. GLÁND, D. (22 de Marzo de 2003), “Insólito fresco social”, *El País*.
7. LECHADO GARCÍA, J. M. (2005). *La Movida: Una crónica de los 80*. Madrid, Algaba.
8. LOMAS SANPEDRO, E. (2011). *El Madrid postmoderno: identidades en proceso de cambio en el postfranquismo*. Proquest.

Referencias afines a las fuentes

9. ALLISON, M. (2005), “Manual de aprendizaje: el uso de la cámara desde 'Pepi, Luci, Bom...' a 'Hable con ella'”, en ZURIÁN, F. A. & C. Vázquez Varela (eds.), *Almodovar : el cine como pasión : actas del Congreso Internacional "Pedro Almodovar"*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 157-164.
10. ARROYO FERNÁNDEZ, M. D. (2011), “Pepi, Luci, Bom... Transgresión sexual y cultura popular”, *Icono 14*, pp. 256-274.
11. FAUCONNIER, D. (2005). Lo grotesco en el cine de Almodóvar. *Almodóvar: El cine como pasión*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 195-205
12. FERNÁNDEZ JAÉN, J. (2009): “Ironía y lingüística cognitiva”, en L. Ruiz y X. Padilla (eds.): *Dime cómo ironizas y te diré quién eres: una aproximación pragmática a la ironía*, Frankfurt, Peter Lang, pp. 391-422

13. GAMARRA QUINTANILLA, G. (2001). A propósito de Arrebato: "Ascética y cultura pop". *Ikusgaiak* (5), pp. 37-63.
14. GENOVÉS ESTRADA, I. (3 de Noviembre de 2011). *Los Ojos de Hipatia*. Recuperado el 11 de Agosto de 2013. Vid. enlace: <http://losojosdehipatia.com.es/cultura/cine/ivan-zulueta-y-su-%E2%80%9CCarrebato%E2%80%9D/>.
15. GÓMEZ TARÍN, F. J. (2001). *Guía para ver y analizar Arrebato (Iván Zulueta, 1979)*. Valencia, Octaedro.
16. GÓMEZ TARÍN, F. J. (2005), "Arrebato: de la marginalidad al culto". *Cuadernos de la Academia* (13-14), pp. 317-332.
17. PAGÁN, A. (2006), "Residuos experimentales en Arrebato", en CUETO, R. , *Arrebato... 25 años después*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca de Valencia, pp. 113- 139.
18. RODRÍGUES GONZÁLEZ, C. (2010). *La recreación del andrógino y sus representaciones en el arte y los Mass Media: un estudio etnográfico sobre roles de género*. Madrid, Universidad Complutense.
19. SÁNCHEZ – ALARCÓN, M. I. (2008). "El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices culturales en el cine de Pedro Almodóvar", *Palabra Clave*, 11(2), pp. 327-342.
20. SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1995). *Una cultura de la fragmentación*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
21. SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós.
22. SILES OJEDA, B. (febrero-abril de 2010). Arrebato: Un éxtasis siniestro. (I. T. Monterrey, Ed.) *Razón y Palabra*, pp. 1-16.

Recursos discursivos

23. ALVARADO ORTEGA, M. B. (2012): El humor en los enunciados irónicos conversacionales. *ORALIA* (vol 15) 63- 77
24. BLAS ARROYO, J. L. (1994). "De nuevo sobre poder y solidaridad. Apuntes para un análisis interracial de la alternancia tú/usted. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, pp. 385-414.
25. BLAS ARROYO, (1994-1995), "Tú y usted, dos pronombres de cortesía en el español actual. Datos de una comunidad peninsular", *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*(10), pp. 21-44.

26. BLAS ARROYO, J. L. (1995), “Los pronombres de tratamiento y la cortesía”, *Revista de Estudios Hispánicos*(11), pp. 81-117.
27. BOYERO RODRÍGUEZ, M. J. (2001). *Aportaciones al estudio de los marcadores conservacionales que intervienen en el desarrollo del diálogo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
28. CAÑIZARES FERNÁNDEZ, E. (2002). *El lenguaje del cine: semiología del discurso fílmico*. Madrid, Universidad Complutense.
29. DUCROT, O. (1990). *Polifonía y argumentación. Conferencias del seminario Teoría de la Argumentación y Análisis de Discurso*, Universidad del Valle – Cali. Cali-Colombia: Feriva Ltda.
30. ESCANDELL VIDAL, M. V. (2006). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel.
31. ESCANDELL VIDAL , M. V. & M. Leonetti Jungl (2012), “El significado procedimental: rutas hacia una idea”, en MENDÍVIL, M. C., *La sabiduría de Mnemósine: Ensayos de historia de la lingüística ofrecidos a José Francisco Val Álvaro*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 157-167.
32. ESCANDELL VIDAL, M. V. & M. Leonetti Jungl, M. (2004). “Semántica conceptual / Semántica procedimental”, en LLAMAZARES, M. V., *Actas del V Congreso de Lingüística General* , Madrid, Arco/Libros, pp. 1727 – 1738.
33. ESCANDELL VIDAL, M. V. & M. Leonetti Jungl (2000), “Categorías funcionales y semántica procedimental”, en MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, N. *Cien años de investigación semántica: de Michel Bréal a la actualidad*, Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 363- 378.
34. GALLEGO DUEÑAS, F. J. (2013): Gramáticas del secreto (Sociolingüística y secreto). *Tonos Digital, Revista de Estudios Filológicos*, nº 25. Enlace: http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-12-gramatica_del_secreto.htm
35. GRICE, P. (1975). *Logic and Conversation*. (P. C. Morgan., Ed.) *Syntax and Semantics 3: Speech Ac*, pp. 41-59.
36. HARPER, D. (2001-2013). *Online Etymology Dictionary*. Enlace: <http://www.etymonline.com/>
37. HIDALGO NAVARRO, A. (2011), “Estudios sobre la interfaz Entonación-Discurso oral en el ámbito hispánico. Presentación”, *Oralia* (14), pp. 9 -14.

38. KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1997). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Edicial.
39. LANGSHAW AUSTIN, J.(1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, Editorial Paidós.
40. LEVINSON, A. & P. Brown (1987). Politeness. Some universals in language usage, *Cambridge University Press*, pp. 74-75.
41. MENDIZÁBAL DE LA CRUZ, N. (2011), “Lingüística, semiótica y cine: perspectivas de estudio e investigación”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Enlace:
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/semiocine.html>
42. MENDIZÁBAL DE LA CRUZ, N., & A. Toribio Argüeso (2010), Aplicación de la teorías pragmáticas al análisis de los textos narrativos fílmicos”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. Enlace:
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/pragfilm.html>
43. MONTES, G. (2009), “El silencio en el diálogo cinematográfico”, *Revista del CES Felipe II* (10) pp. 1695-8543
44. PADILLA, X. (2002), “Ironía, sarcasmo y cortesía en el agradecimiento político”, *Oralia* (5) , pp. 313- 322
45. PEREIRA VALAREZO, A. (2005), “De la teoría general de la enunciación a la enunciación televisiva”, *Conexão - Comunicação e Cultura*, 4(8), pp. 101-116.
46. PILLEUX, M. (1998), “La pragmática del poder en una entrevista.”, *Estudios Filológicos*(33),pp. 85-91.
47. PORTOLÉS LÁZARO, J. (2004). *Pragmática para hispanistas*. Madrid, Síntesis.
48. RAMÍREZ GELBES, S. (2003), “La partícula "eh" y la Teoría de la Relevancia. Un ejemplo de contenido procedimental. *Estudios Filológicos*(38), pp. 157-177.
49. RUIZ GURILLO, L. (2009). “¿Cómo se gestiona la ironía en la conversación?”. *RILCE. Revista de Filología Hispánica.*, pp. 363-377
50. RUIZ GURILLO, L (2012), *La lingüística del humor*, Madrid, Arco/Libros.
51. SEARLE, J. (1994). *Actos de habla*, Barcelona, Planeta de Agostini.
52. SPERBER, D. & D. Wilson (1986). *Relevance: Communication and cognition*. Harvard, Harvard University Press / Blackwell.
53. VIGARA TAUSTE, A. M. (2003): Las relaciones de poder en la conversación. *ORALIA*, (vol. 6). 309--339

APÉNDICE

Listado de fragmentos fílmicos clasificados por películas y ordenados siguiendo una cronología textual de cada una de ellas. Se indica, además, el número de página del propio estudio en el que aparece citado dicho fragmento.

Arrebato

- “Se mete en el ataúd y la mantenemos hasta... Hasta ahí”, “no hace falta (el ataúd en llamas que menciona el montador), ¿no lo ves? Nos lo comemos”, “mira, así nos ahorramos el letrero final”, “lo importante es que sepamos que es lo que quiere o lo que no quiere” (min.02:52, p. 33).
- Montador: Hombre, lo que yo te diga. Lo que pasa es que acababas de enrollarte con Ana y estabas chocho. ¡No te jode! -(Se ve un gesto de pesadumbre en la cara de José)- Qué pasa, que esa historia ya... ¿nada no? (min. 04:35, p. 30)
- José: Que no quiero otra toma. No quiero más que lo que hemos visto con el fundido marcado donde te he dicho.
- Montador: Sí señor, no hay problema. ¿Fundido? Te lo fundo. ¿Encadenado? Te lo encadeno. ¡Faltaría más! Pero oye, no me vengas el lunes que quieres la escena del murciélago, el ataúd en llamas, y que el cine es esto y lo otro. Que ya me tienes tú, ya, hasta los... (min. 04:49, p. 34).
- José: Te vas ahora mismo, me da igual. Te vas ahora mismo, me da igual. ¡Te vas ahora mismo, me da igual! ¡Me da igual! (min. 07:50, p.30).
- Carmen: Me niego a comer con la televisión puesta. Con el café puede pasar pero la comida es incompatible.
- Marta: Desde luego, tienes razón porque es malísima para todo.
- Carmen (dirigiéndose a José): ¿Le gusta la televisión?
- José: Sólo veo las películas. (min.23, p. 35)
- Carmen: Supongo que usted sí contratara a actores famosos para su película. ¿Cómo dice que se llama?
- José: Hombres lobos.
- 58
- Carmen: Ah sí, ¿y dice que no la he visto? Es curioso, sin embargo... ¿seguro que no trabaja Alan Ladd? Yo las vi todas, y hay una si mal no recuerdo.
- José: Sí, bueno, pero... Esta está todavía sin estrenar y sin hacer, ¿eh? (min. 24:05, pp. 31, 62).
- Este televisor tiene color, ¿no?” (min. 24:50, p. 31).
- José: ¿Ya no quieres saludar a tu primo o qué?
- Marta: ¿Te ha gustado, eh?
- José: ¡Oye, Marta! ¿No me habréis puesto algo en la copa?
- Marta: ¿En la copa?
- José: En la cena quiero decir. (min.28:00, p. 62).
- José: ¿Se puede saber cómo haces...?
- Ana: Vendo la casa.
- José: ¿Para atreverte a volver?
- Pues verdaderamente lo he estado pensando. (min. 40:25, p. 31).
- Ana: ¿Qué cocinas?
- José: Sorpresa final, tengo un poco de lo mejor del mundo.
- Ana (acercándose) Pero eso no es ácido.

- José: Mira, hay polvos y polvos, pero, de los polvos que no son los polvos, estos polvos son los más polvos.
- Ana: Coca.
- José: Caballo, chica. Heroína (Ana manifiesta que la idea no le convence y vuelve a alejarse). ¿Algún problema?
- Ana: Que no me puedo encontrar mejor de lo que me encuentro.
- José, después de consumir lo preparado: Bueno, ahora me choca, pero siempre hay un mejor y tú lo sabes.
- Ana: Yo sé que eso cuelga.
- José: Qué tontería, es como todo, no conviene pasarse. Si te pasas, no vale.
- Ana: Por eso, me temo ser presa fácil.
- José: Muy hija puta, sí señor. Calma. Toma. Una mierda delicada. (min. 42:30, p. 31).

- Ana: Pero "La maldición del hombre lobo" es lo peor. Eso suena a tópico puro [...].
- José: Mira, si no hago esto no arranco nunca, ¿vale?
- Ana: Pero ya lo sé que no vas arrancar nunca si no haces ésta. Pero hazla, con el título original, con las dos secuencias que te quiere quitar... y con mi voz. Porque bueno, ¿qué es eso de que me doblen a mí?
- José: Ahí te duele, ¿eh? (min.45:56, p. 60).

- Ana: Con lo bien que estoy en casa, durmiendo.
- José: Que no.
- Ana: Que sí.
- José: ¡Que no, coño! Además, el tío este es muy especial, quiero que lo conozcas. Merece la pena que lo conozcas. Ya verás que películas hace. (min.46:30, p. 58).

- Ana: Ay coño, no he traído eso.
- José: ¿El qué?
- Ana: ¿Qué van a ser, los donuts? El caballo. Y tú qué, ¿nada? –José niega con la cabeza-. (min.46:55, p. 56).

- Carmen: Bueno, ya era hora. Lo malo es que no voy a estar, ¿tal vez mañana?
- José: Ah no, no, lo siento, por fin la rodamos toda, la vamos a rodar en Madrid. Creí que Marta se lo habría dicho. Venimos a ver a Pedro.
- Carmen: En fin, que esta vez tampoco voy a verme en el cine, ¿no es eso?
- José: ¿Vendió la casa?
- Carmen: Sí, ¿y sabe dónde vamos?
- José: No adivino. ¿A Hollywood? (min.47:20, pp. 35, 57)

- Carmen: Nos veremos, muchísimo gusto. Ciérreme la verja, por favor.
- José: Sí, no se preocupe.
- Carmen: Que no se me escapen las vacas (min. 48:00, p. 36).

- José: Oye Ana, te estás poniendo en ridículo. Anda, guarda eso y no montes más el número.
- Ana: ¿Ridículo yo? Yo no me escondo, Jose.
- José: Ya, tú te fomentas.
- Ana: Eres tan pesado...
- José: "Ya sé que esto cuelga." -imitando el acento argentino de Ana-.
- Ana: No, basta.
- José: ¡Basta tú! Y no te digo más, ¿eh?
- Ana: No me hagas hablar, y dame eso y se acabó.
- José: No. (min.51, p. 61).

- Ana: [...] Pero bueno, es muy difícil (dejar las drogas). Cuando se ha estado como nosotros hemos llegado a estar, Jose, - tan de puta madre.
- José: Cómo todo el mundo.
- Ana: Hay vacíos por todas partes, ¿no? ¿Qué pasa? Jose, ¿por qué no hacemos otra película juntos? O tenemos un hijo, juntos, o nos tomamos un ácido juntos. Si nos enrollásemos en algo, ¡yo qué sé! muscular, energético, ¡joder! de cuerpo. Evitaríamos esto, esto. Las peloterías, tus gritos, mis inoportunidades, todo.
- José: "No nos pelearemos más porque no nos veremos más". ¿Quién lo dijo?

- Ana: ¿Cómo te atreves? ¿Quieres que me vaya?
- [...]
- José: Por favor, a ver, Ana, Ana. Hace un mes, o sea, la última vez que me dijiste lo mismo, acabaste yéndote para no volver y hacer una protagonista con Fernando Fernán-Gómez. ¿Se puede saber...? Pero bueno, bueno... ¿Pero qué estoy diciendo? Mira, no me cuentes nada, no quiero saber nada. Lo sé todo y tú también. ¡Déjame en paz! (min.01:01:40, p. 33).
- Ana: ¡Mira lo que has conseguido! Eres... lo peor, eres un monstruo. ¿Por qué he vuelto? Porque soy idiota... y no sé lo que es ni orgullo ni nada. Y no me voy por ahí metiéndome a los demás en mis rollos... hasta que me aburren. ¡Me aburren hasta de mí misma, claro, que es el colmo! Llegado el caso, podrías asesinarme, estoy segura. No te preocupes, empaco y me voy. Porque aunque no lo creas, hay sitios donde no estorbo. Y gente que me toma como soy. ¡Hasta aquí estoy de redentores hipócritas! Y tú parecías más listo.
- José: ¿Me invitas a un snif?
- Ana: Te odio. Eres un cabronazo Jose, ¿eh?
- José: Tú sí que eres... (min.01:03:24, p. 56).
- Ana: Yo claro... soñando, catando, robando, matando y reventando. Bueno ¿y qué? Me tiene atrapada, ¿qué?
- José: Eres una asquerosa de mierda. ¿Quieres ver una película?
- Ana: ¿Película? No sé mucho.
- José: ¿Te acuerdas de Pedro?
- Ana: Sí, ya vi yo lo de Betty Boop. No me la quise llevar, ¿te acuerdas?
- José: Desde luego. (min.01:05:09, p. 59)

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón

- Bom: ¿Quién es esta?
- Pepi: Mi profesora de punto.
- Bom: Cuarentona y blandita... Como a mí me gustan. ¡Uh! ¡Vengo meándome!
- Pepi: Espera. Aprovecha y háztelo encima de ella. Está caliente y la refrescará.
- Bom: Un poco difícil sí que va a ser... Pero valdrá la pena.
- Pepi: Seguro, yo te ayudo. Tú relájate, hija. Súbete a la silla. Levanta la pierna. ¡Ala, venga!
- Bom: cómo disfrutas. (min. 17:38, p. 37, 66)
- Bom: Toma –le ofrece un moco.
- Luci: No gracias.
- Bom: He dicho que te lo comas –Luci obedece -. Putilla... Cómo sabes ponerme cachonda. (min 24:55, pp. 40, 65).
- Moncho: Quiero que Luci me la chupe. No te va a morder.
- Bom ¡Vamos! Come antes de que se te enfríe. (min.30:35, p. 66).
- Bom: Desde luego lo tuyo es lo de la publicidad, ¡eh!
- Pepi: ¿Tú crees? Pues ahora tengo una cita con un capitalista .35:26, p. 67).
- Luci: No sé para qué [boxea], acaba agotada, se pasa todo el día con el balón, y a mí...
- Bom: ¡Cállate ya estúpida!
- Pepi: ¿Me dais algo de beber? Estoy sedienta!
- Bom ¡Luci!
- Luci ¡Voy!
- Pepi: La tienes dominada, ¿eh?
- Bom: Sí. (min. 50:35, p. 41).
- Luci: ¿Por qué no ensayamos un poco? Anda, Bom, pégame.
- Bom ¡Déjame en paz! (min. 53:53, p. 40).
- Pepi: Ay... ¿Salimos? [...]
- Bom: Prefiero quedarme aquí viendo la televisión.
- Pepi: Chica, ámate...

- Luci: ¡Bueno, pues nos vamos tú y yo!
- Bom: Chica, tú te apuntas a todo, ¿eh?
- Pepi: Sí, ¡y nos vestimos como las más modernas! Vámonos. (min.54:09, p. 38, 67).

- Pepi: ¿Quién es esa?
- Bom: Eso digo yo, ¿quién es?
- Luci: ¡Se ha ido!
- Bom: Ve y tráemela.
- Luci: ¿Qué le digo?
- Bom: Ah, no sé, lo que veas. De paso me compras un Winston, que se me ha acabado.
- Luci: Bueno. (min. 57:35, p. 40)

- Bom: Dónde estará esta hija de puta.
- Pepi: Mira, no pienses más en ella. (min.01:03:27, p. 64)

- Bom: Ya, ya. Oye, no se me va de la cabeza el plantón de Luci.
- Pepi: Ya, te tiene más dominada de lo que te creías, ¿eh?
- Bom: No... No es eso. Lo que pasa es que con una masoquista no sabes a qué atenerte. Lo mismo está ahora en casa disfrutando de lo lindo porque yo le estoy haciendo sufrir con no ir a dormir. (min 01:04:15, p. 41).

- Pepi: Te repito que no te conviene. Tú, lo sabes además.
- Bom: Es que me he acostumbrado a ella. (min. 01:04:31, p. 42).

- Bom: Me pregunto cómo podemos ser tan buenas amigas tú y yo siendo tan distintas.
- Pepi: Yo nunca me pregunto esas cosas. (min: 01:05:47, p. 43).

- Bom: Era Roxy en plan anfetamínico como siempre, que ha venido a traerle coca a los chicos.
- Pepi: Uy, dile que me guarde un gramito.
- Bom: Mira, yo no le digo nada. Yo no quiero tratar ya con ellos, estoy de locas hasta el coño. Lo único que quiero es que me dejen en paz, voy a ver si me cambio de piso o algo. (min.01:07:22, p.64)

- Pepi: Nena, a ver si superas esa depre.
- Bom: Sí, la verdad es que estoy preocupada por Luci, hace dos días que no sé nada de ella, y tal y como está Madrid... (min 01:07:38, p. 42).

- Bom: ¡Pepi, es un telegrama de Luci! Mira, calla, calla, que te lo voy a leer. Mira: “Me encuentro bien, estoy en La Paz, venid a verme, Luci”. Pero bueno, ¡le tiene que haber pasado algo horrible si está en el hospital!
- Pepi: No será para tanto, no te preocupes. Ya voy para allá (min. 01:08:20, p. 44).

- Pepi: ¡Espérame, mujer! ¡Que en media hora estoy ahí! Tranquilízate, mujer
- Bom: Bueno, pero por favor date prisa ¡eh! Date prisa. (min.01:08:39, p. 68)

- Policía: mañana pasaré por casa para recoger las cosas de mi mujer.
- Bom: puedes pasar a recogerlas esta noche en el cubo de la basura (min.01:14:2, p. 66).

- Pepi: Oye, una cosa, ¿por qué no dejas a los pintores como decías y te vienes a vivir conmigo a casa?
- Bom: ¿Lo dices en serio?
- Pepi: ¡Pues claro! Yo soy una chica que vive sola y necesito a alguien que me proteja. Tú con el boxeo te estás poniendo que podrías ser mi guardaespaldas...
- Bom: Estaré encantada de protegerte (min.01:14:53, p. 43)

Laberinto de Pasiones

- Susana: ¿Qué te apuestas que la tiro y me cae en la boca?
- Sexi: Pues no sé.
- Susana: ¿No te gusta apostar?
- Sexi: Me da igual.

- Susana: ¡Ah, por Dios! A ver qué suerte tengo con ésta. Además de los hombres, lo que más me excita es el juego. Apostar a cualquier cosa.
- Sexi: También comer, ¿no?
- Susana: Sí, pero no me excita tanto. Al menos sexualmente. Oye, a propósito, ¿has salido como quedamos? (min. 04:25, pp. 53, 71).

- Toraya: Ciao, Sexilia. ¿Cómo estás?
- Sexi: Divina.
- Toraya: ¿Sabes que gracias a tu padre ya soy fértil?
- Sexi: ¿Fértil? ¿Y para qué? (min.12:35, p. 47)

- Doctor: Sexi, ¿por qué eres tan áspera con la emperatriz?
- Sexi: Ex-emperatriz, querrás decir.
- Doctor: Ella siempre trata de ser amable contigo.
- Sexi: No me gusta. Nunca me ha gustado. Y yo no sé disimular. (min. 13:05, p. 47)

- Sadec: Bueno, es que yo vivo con unos amigos...
- Riza: Bueno, hacemos un número.
- Sadec: No, no.
- Riza: ¿No son gays?
- Sadec: No, somos estudiantes de Medicina.
- Riza: Bueno, pues me conformaré sólo contigo. (min.19:20, p. 73).

- Riza: ¿Tú eres tiraní?
- Sadec: Sí. ¿Tú de dónde eres? Pareces también árabe.
- Riza: No, yo soy inglés. Bueno, mi madre es de Marruecos. (min.21:37, p. 74)

- Sadec: Oye, ¿pero te vas ya?
- Riza: Sí, tengo muchas cosas que hacer y se me había olvidado.
- Sadec: ¿Y no te gustaría repetir?
- Riza: Lo siento, es que tengo mucha prisa.
- Sadec: Dame un teléfono o algún sitio donde te pueda localizar.
- Riza: Es que ahora mismo no me acuerdo. Además, mira, ahí están tus amigos ya. (min.21:50, p. 49)

- Riza: Sí. Qué maquillajes tan divinos.
- Santi: ¿Qué? Te gusta la cosmética, ¿eh?
- Riza: Me encanta.
- Santi: Son míos.
- Riza: ¿Son tuyos? ¿Con esto es con lo que tocáis?
- Santi: Hombre, tocar no. Nos maquillamos. (Laberinto de Pasiones, min.31:45, p. 73)

- Santi: Creo que vas a sustituir a Eusebio.
- Riza: ¿Quién, yo? Siempre he soñado con ser una estrella de la canción.
- Ángel: Enhorabuena. ¿Cómo te llamas?
- Riza: Johnny. (min.35, p. 75)

- Sexi: Ay... Dejadlo aquí, chicos.
- Hombre 1: ¿Qué te pasa?
- Sexi: Que hoy no tengo cuerpo para esto, de verdad.
- Hombre 2: No te puedes ir ahora.
- Sexi: Ya habéis tenido suficiente. (min.36:25. 53)

- Sexi: Pero bueno, esa ropa es mía.
- Queti: Perdóname. Ha sido sin darme cuenta.
- Sexi: Tienes un morro, que bueno, ¿eh?
- Queti: Es la primera vez que me la pongo.
- Sexi: Si me la hubieras pedido te la hubiera dejado.
- Queti: No se me ha ocurrido.
- Sexi: Ven, que tengo un taxi ahí. Te llevo a tu casa. ¡Ven! ¡Ven!
- Queti: Es que me da apuro.

- Sexi: No seas tímida, hija. Pasa.
- Queti: ¡Qué buena eres! Es que yo soy fan tuya, ¿sabes? Y he ido a todos tus conciertos.
- Sexi: ¡No me digas!
- Queti: Me sé de memoria todas tus canciones. Y me encanta imitarte. Por eso me puse tu ropa. (min.40:53, p. 45).

- Nana: ¿Qué tal estás, querida?
- Sexi: Mira, divina. Cansada pero encantada.
- Nana: Ah, me alegro.
- Angustias: ¿Y tú te dedicas a la música?
- Queti: No, yo soy una fan de Sexi.
- Sexi: Es una fan mía. ¿Por qué no dejas de molestar con ese aparato, que me estás poniendo histérica? (min. 45:30, p. 52).

- Queti: Yo en ninguna parte. Lo he aprendido en mi casa. Es que mi padre tiene una de problemas... Se compra todas las revistas de belleza que salen. Yo de paso me las leo y me lo sé todo. Así que si alguien quiere algo me lo preguntáis y vale.
- Nana: Sí, sí. A mí dame algo para ponerme fea.
- Sexi: A ella dale algo para que sea más inteligente. (min.46:44, p. 70).

- Ángel: Es una noticia buena. Es una compañía de discos como todas, un poco pringados y tal, pero una casa de discos. Os veo muy tranquilas. Os doy la noticia...
- Nana: ¿Pero qué es lo que quieres?
- Angustias: Nos encanta.
- Ángel: Hombre, ¿no nos os odiáis ya?
- Sexi: Para nada. (min.47:46, p. 69)

- Eusebio: Y tú, mariquita... ¿Qué haces, joder? Ándate con cuidado que no te pase una moto por encima.
- Santi: Cálmate.
- Eusebio: ¡No me toques!
- Novia de Eusebio: Eusebio, vámonos. Venga, vámonos.
- Eusebio: Ya tendréis noticias mías.
- Rubio: Y tú nuestras por los papeles.
- Riza: Va, chicos. (min. 49:15, p. 51)

- Sexi: Claro, como desde un principio yo le dije que debíamos respetarnos.
- Queti: ¿Que tú le dijiste eso? ¡Por Dios, qué cosa más antigua! Tú, chica, no pareces la misma.
- Sexi: Tú tampoco. (Laberinto de Pasiones, min.54:36, p. 72).

- Sexi: Pero, ¿qué haces tú aquí?
- Toraya: ¿Y tú?
- Sexi: Te lo he preguntado yo primero.
- Toraya: ¿No te lo imaginas?
- Sexi: No.
- Toraya: Se ve, ¿no?
- Sexi: Eres una cerda.
- Toraya: ¿Cómo te atreves, tú que eres la primera deboratricha del país?
- Sexi: Eso era antes. El amor de Riza me ha redimido.
- Toraya: El amor de Riza.
- Sexi: Sí. Somos novios.
- Toraya: Es terrible. No podía imaginármelo. (01:06:52, p. 48)

- Sexi: Vamos al lavabo, que te tienes que cambiar de ropa. Además, aquí llamamos mucho la atención. Venga. Luego te cuento todo. Vámonos.
- Queti: Vamos.
- [...]
- Sexi: Tienes razón. Ya no podemos dar marcha atrás. Bueno, iré a buscarle al ensayo. Las llaves de casa las tienes en la chaqueta. Llévate la maleta, súbela. Y a las cinco tienes una cita en la calle Orellana para hacer unas fotos. Date prisa. (min.01:13:44, p. 46)

- Riza: Nada, que soy el hijo del Emperador de Tirán. Y en este momento me están persiguiendo.
- Grupo Ellos: ¿Riza Niro?
- Sexi: Vente, no tenemos tiempo que perder.
- Riza: ¿Por qué no nos vamos todos a Contadora? Eso es, con este dinero tenemos suficiente. ¿Tenéis los pasaportes?
- Grupo: Sí. Qué casualidad.
- Riza Pues venga, vámonos Adelante. (min.01:21:36, p. 70)