

HACIA UNA INTERPRETACIÓN LINGÜÍSTICA DE LOS MALAPROPISMOS

María Pilar NAVARRO ERRASTI

El término *malapropismo* no está difundido todavía en nuestro país, aunque, para aquellos que nos dedicamos al campo de los estudios anglosajones, nos resulta familiar y pienso que, con el tiempo, seremos los responsables de su inclusión definitiva en el léxico español. En Inglaterra el vocablo está asimilado por completo. El Oxford Dictionary lo define como *Ludicrous misuse of word, especially in mistake for one resembling it*. Curiosamente, el ejemplo citado por el diccionario es de *The Rivals*: "A nice derangement of epitaphs" cita, en lugar de "arrangement of epithets". Como puede imaginarse el ejemplo no es fruto de la casualidad sino que responde a unas razones muy concretas: Sheridan, en su obra *The Rivals*, creó el personaje de *Mrs. Malaprop* -al que nos referiremos con detalle más adelante- cuyo habla está repleta de *malapropismos*. El término mismo surgió del nombre de este personaje: *malaprop*/*malapropismo*, que el autor tomó de la locución francesa *mal à propos*. No quiere ello decir que Sheridan inventara el recurso, ni, por supuesto, que fuera el primero en usarlo -Shakespeare, por ejemplo, lo empleó en alguna de sus obras, como es el caso de *Love's Labour's Lost*. Lo que hizo Sheridan con su personaje fue dar lugar a la acuñación de una palabra que etiquetaba el concepto ya existente.

Con el término *malapropismo* se han querido denominar tres formas distintas de empleo erróneo de vocablos o locuciones: a. el uso de palabras raras o rebuscadas cuando a la situación y al personaje convienen más otras piezas léxicas; en *The Rivals*, "physiomy" por "face" (acto IV, escena 1); b. palabras cuyo significado está próximo al requerido, pero que contienen una desviación parcial: "Never was anything better *perpetrated*" por "premeditated" (acto III, escena 3); c. palabras cuyo contenido semántico no es el apropiado para el contexto, pero cuya representación fonética es próxima a la de la pieza léxica requerida. Ejemplo típico es el ya citado del Oxford Dictionary. Hoy en día el término se limita prácticamente a este último caso ignorándose los otros dos.

Restringiéndonos al caso c., vemos que la definición del Oxford Dictionary es lingüísticamente insatisfactoria. Es evidente que los malatropismos son desviaciones de la lengua y en tal sentido, el propio Sheridan nos encamina a una definición:

I'll take another opportunity of paying my respects to Mrs Malaprop, when she shall treat me, as long as she chooses with her select words so ingeniously misapplied, without being mispronounced¹

a la vez que delimita el alcance de su propósito a este respecto. Así, mientras Julia, uno de los ejes femeninos de la obra, justifica con estas palabras su decisión de saludar a Mrs Malaprop en otra ocasión, el autor nos aproxima a su concepto del recurso: vocablo de pronunciación equivalente pero equivocado en su uso, definición próxima al Oxford Dictionary y, desde el punto de vista lingüístico, igualmente insatisfactorio.

En primer lugar, y siguiendo la indicación de Sheridan, debemos diferenciar el nivel fonético del nivel semántico. Los malapropismos fonéticamente se aproximan a la palabra prevista; no son exactamente igual, como diría el autor, pero, según veremos más adelante, en la mayoría de los casos sólo difieren en algunos fonemas. Ahora bien, pequeñas variaciones fonéticas corresponden a grandes cambios semánticos, ya que si estos cambios no fueran importantes, el disparate no sería tan evidente, incluso podría pasar desapercibido, por lo que el efecto deseado perdería vigor. Es de-

¹ SHERIDAN, Richard B.: *The Rivals*. Londres, edición de Longmans, 1964, pág. 12.

cir, estaríamos en tal caso ante el tipo b. de malapropismo, antes citado. Recurso que requiere mayor sutileza y más exquisito dominio del idioma, con lo cual pasaría inadvertido para muchos con frecuencia.

El malapropismo tipo c. requiere un equilibrio semántico/fonético. Esto es, desde el punto de vista semántico, nos encontraremos ante un vocablo cuyo contenido está totalmente descontextualizado, lo cual producirá nuestra hilaridad. Pero dicho vocablo debe ser fonéticamente, y sólo fonéticamente, tan parecido a la palabra requerida por el contexto, que la percepción de esas ligeras diferencias sea como una chispa, una burbuja, que ponga en marcha el mecanismo del humor. El equilibrio descansa en este par: similitud fonética/ disimilitud semántica. Si existiera una proximidad semántica, la jocosidad disminuiría ya que la palabra podría ser aceptada. Si el vocablo se aleja fonéticamente, no trae a la mente el término que requiere el contexto y, por tanto, no actúa como estímulo que provoque la respuesta deseada; la disparidad no hará posible la desviación, que es lo que hace del malapropismo un recurso gracioso.

No es mi intención limitarme a la mera definición lingüística del malapropismo; mi propósito es analizarlo como fenómeno lingüístico que es. Para ello voy a utilizar un modelo, a mi juicio satisfactorio, para dar una explicación lingüística a éste y a otros muchos recursos y artificios literarios. Como ya he utilizado dicho modelo en otros trabajos, me referiré a ellos y de forma especial al libro en el que el profesor Fowler hace su presentación². Aquí, solamente indicaré unas líneas generales que permitan entender lo enunciado.

Aunque el modelo no sea todavía muy conocido, se sustenta en teorías ampliamente divulgadas. Recordemos, en primer lugar, que se parte de la dicotomía generativa de estructura profunda y estructura superficial, adoptando igualmente un componente transformacional como eslabón que une ambas estructuras. Sin embargo, el autor se aleja de la estructura profunda concebida por los teóricos generativistas, para introducir en ella un componente *modalidad* siguiendo el modelo lingüístico de su compatriota Halliday. Y es, pre-

² FOWLER, Roger: *Linguistics and the Novel*, London, Methuen & Co., 1977.

cisamente, este componente el que da pie a la interpretación de muchos recursos literarios y, en particular, al que nos ocupa.

La *modalidad o discurso* la divide Fowler en *estética* e *ideológica*. La primera incluye las categorías de perspectiva visual y perspectiva temporal, y es responsable del emplazamiento físico y cronológico de los distintos elementos que constituyen una obra -en el caso presentado por Fowler, una novela. La segunda, la *modalidad ideológica*, también llamada *actitud*, encierra categorías más complejas y entre las cuales encontraremos las que dan origen a la formación de malapropismos. Las categorías ideológicas son: *voces*, *estilo mental* y *sociolingüística* de la obra. Pienso que la primera no incide de forma especial en la formación de malapropismos por lo que, dada la necesaria brevedad de este ensayo, voy a pasarla por alto. Las otras dos categorías, por el contrario, parecen explicar de forma convincente el fenómeno. El autor define *estilo mental* como *any linguistic presentation of an individual mental self*. Para ejemplificarlo, hace uso del tratamiento que Kingsley Amis da a su personaje Jenny Bunn en *Take a Girl like you* y el de Joyce con respecto a Leopold Bloom. Señala Fowler el deseo del narrador³ de mostrar la pobreza de contenido de la mente de Jenny y cómo se presenta esto en la novela: *He can therefore achieve the characterization at the superficial linguistic level of vocabulary and phraseology, by attributing to Jenny choices of words, idioms and clichés which betray the limitations of her experience and social affiliation. On the other hand, syntax as well as vocabulary is important in establishing Leopold Bloom's mind-style*⁴. La diferencia en la presentación de uno y otro personaje es obvia. La sintaxis que Joyce relaciona con L. Bloom es poco elaborada, carente de oraciones compuestas, lo cual demuestra falta de finura intelectual, de sofisticación lógica, de precisión, de flexibilidad mental: *a style of thought which, through lack of syntactic elaboration, is incapable of any explanatory, analytic development of an idea*⁵.

Aunque no es mi intención discutir la validez, ni siquiera la precisión del modelo, pienso que los límites entre el *estilo mental* y la

sociolingüística no están establecidos con nitidez. Refiriéndose a la sociolingüística, dice el autor: *Language constrains us to assume a style which announces our membership of a certain communicative group: this is the sociolinguistic dimension of discourse. Choices of sentence-structure of the social group within which we are communicating*⁶. Lo cual parece entremezclarse con el *estilo mental*. Por ello nos aproximaremos mejor a esta idea, *mind-style is expressed by codes*⁷. Dado que los *códigos* son subcategorías de la *sociolingüística*, podemos considerar a ésta como modo de expresión del *estilo mental*⁸. Tendremos en cuenta ambos *códigos*, *restringido* y *elaborado* (restricted y elaborated). Estos se originan en los distintos estratos sociales en que surgen los personajes, bien sean reales o de ficción y, de acuerdo con el autor, *once learned, they have different consequences for speakers: the possessor of an elaborate communicative situation, more able to generalize, to symbolize, more distanced and ironic in the way he relates language to subject-matter, than someone who knows a restricted code only. The restricted code user is limited to the meanings implicit in the immediate situation, and he articulates these allusively, using many pronouns and other pro-forms*⁹. De nuevo, los *códigos* -la *sociolingüística*- se entremezcla con el *estilo mental*: la pertenencia a un determinado estrato social determina el *código* que el individuo va a utilizar, pero el *código* es a su vez un producto del *estilo mental*. Para evitar entrar en un círculo vicioso, consideraremos el *estilo mental* como principio activo, responsable de la elección de una u otra actitud mental y los *códigos* como la posibilidad de dar sustentación física a esas elecciones. Es decir, los *códigos* estarán más próximos a la sintaxis y al léxico; más cercanos a la estructura de superficie. El *estilo mental*, como promotor de una determinada actitud ante los hechos, incluido el *hecho de habla*, más profundamente enraizado.

Al hablar de *malapropismos* es inevitable hacer referencia al personaje que les prestó el nombre. Analizarlo, tomando como marco el ecléctico modelo de Fowler, es perfeccionar la interpretación

6 Idem, pág. 77.

7 Idem, pág. 117.

8 La idea de *código* la toma FOWLER del sociolingüista Basil Bernstein, en *Class, Codes and Control*, London, Routledge and Kegan Paul, 1971.

9 FOWLER, R.: Op. Cit., pág. 116.

3 Interpretese *Autor implícito*. Cf. FOWLER, Op. Cit., pág. 79.

4 FOWLER, R.: Op. Cit., pág. 103.

5 Idem, pág. 104.

lingüística de dichas malformaciones léxicas. Existe, sin embargo, un pequeño problema: dicho modelo está pensado para la novela y por tanto hay que hacer ciertas variaciones al aplicarlo al teatro. Por ejemplo, pensemos que, si los personajes son elementos de gran importancia en la novela, en el teatro, y desde un punto de vista lingüístico, son elementos imprescindibles, únicos, ya que teatro es dramatización y ésta es conversación, diálogo o, en caso extremo, monólogo; en todo caso expresión lingüística de uno o varios personajes y es a través de esta expresión como llegamos a conocer sus personalidades, su comportamiento y, por supuesto, la acción que constituye la pieza.

Los personajes son equiparables a *nombres*¹⁰ y éstos son la denominación que etiqueta un grupo de rasgos distintivos semánticos o *semas* y cuyo conjunto tiene como objeto definir el personaje. Se pretende establecer un paralelismo con el análisis componencial propuesto por algunas teorías lingüísticas¹¹. Los *nombres* se definen de acuerdo con los *semas* que poseen, valiéndose del valor positivo o negativo de dichos rasgos: +/- animado, +/- humano, +/- adulto, +/- masculino, etc. En la novela la técnica de descripción de los *semas* puede ser muy variada: enumeración completa al presentar a cada personaje, inclusión paulatina a lo largo de una parte de la narración, a lo largo de toda ella. Descripción de un personaje puesta en boca de los otros por medio de alusiones directas; descripción del personaje por sí mismo, bien al dirigirse a otros o al reflejar sus propios pensamientos o vivencias, etc. En teatro, sólo los dos últimos recursos son posibles, mientras que la descripción como tal no existe, y si existe es, en realidad, en menoscabo de la técnica de dramatización. Ciertamente, las caracterizaciones se pueden incluir en palabras introductorias o notas marginales - indicaciones para la representación - pero tanto unas como otras son ayudas para la interpretación del personaje por parte del director que lo pone en escena o del lector, lo cual supone una deficiencia en el texto de la pieza dramática, ya que éste debería ser suficientemente explícito en la caracterización de los personajes que toman parte.

10 Como señalo en "Predicados, nombres y roles en *Romeo y Julieta*", en "Homenaje a Pujals". Oviedo, 1981, y en "Discurso o modalidad en *The Aspern Papers*", pág. 35.

11 Cf. FOWLER, R.: Op. Cit. pág. 34.

Así, pues, la identidad de un *nombre* se facilita de dos maneras: a través de las referencias que él mismo o los otros personajes den de él y a través de las características que se desprendan de sus propias palabras. Esto es, no sólo por medio del estudio de los contenidos de locuciones y la búsqueda directa de *semas* en la estructura profunda, sino también observando el *modo* de expresión.

Consecuentemente, para analizar el personaje de Mrs. Malaprop, no es suficiente buscar y reunir los *semas* que van a definirlo sino que es necesario profundizar en el *cómo* de sus manifestaciones. Es obvio que los malapropismos son un aspecto importante del *cómo* y que éste depende directamente del *estilo mental* del personaje que los emite, el cual se expresa en uno u otro *código sociolingüístico*. Insistiremos más adelante en estas dos categorías, pero antes veamos la definición de Mrs. Malaprop a nivel de los *semas* en la estructura profunda.

Dada la necesaria brevedad del ensayo me limitaré a dar algunas citas que puedan proporcionar dichos *semas*, reduciendo al máximo los comentarios. Observemos, en primer lugar, los rasgos que no están directamente relacionados con la manera de hablar de la tutora de Lydia Languish:

*But there is an old tough aunt in the way*¹²

-Then, surely, she is now more indulgent to her niece

*-Quite the contrary. Since she has discovered her own frailty she is become more suspicious of mine*¹³

*As for the old weather-beaten she-dragon who guards you*¹⁴

Se pueden ver los siguientes rasgos: + *tía*, + *vieja*, + *inflexible* (como tutora), + *débil, flaca de carácter* (frailty) consigo misma. Sheridan ofrece rasgos contradictorios con el fin de crear un personaje que invite a la mofa. Esto también se pone de manifiesto en:

12 *The Rivals*, ed. cit., pág. 6.

13 Idem, pág. 10.

14 Idem, pág. 45.

*My aunt has discovered our intercourse by a note she intercepted, and has confined me ever since! Yet, would you believe it? She has fallen absolutely in love with a tall Irish baronet*¹⁵.

*She really carries on a kind of correspondence with him, under a feigned name though, till she chooses to be known to him*¹⁶.

La tía encierra a la sobrina por mantener correspondencia con un hombre, mientras que ella está haciendo otro tanto. Pero además, lo está haciendo bajo nombre fingido (*feigned*), lo cual puede adicionar a su personalidad el rasgo + *engañosa*. Por otra parte, el hecho de que Mrs. Malaprop se haya enamorado se presenta como algo increíble, inapropiado, *would you believe it?*; por lo que habría que pensar en el *sema* + *excéntrica*.

Las palabras dirigidas a Mrs. Malaprop por otros dos personajes, Sir Anthony y su hijo, Captain Absolute, son claramente de adulación. Después de una sarta de extravagancias pronunciadas por la vieja, Sir Anthony exclama: *I must confess that you are a truly moderate and polite arguer*¹⁷, cuando la señora acaba de demostrar que no es moderada en absoluto. Más adelante, refiriéndose a la sabiduría y a la belleza, el joven dirá:

*Few, like Mrs. Malaprop and the orange-tree are rich in both at once*¹⁸.

Y, con intención parecida:

*the honour of being allied to Mrs. Malaprop; of whose intellectual accomplishments, elegant manners, and unaffected learning, no tongue is silent*¹⁹.

Ambos definen a Mrs. Malaprop tal y como ella quiere ser definida; como ella quiere ser, o quizá, sólo aparentar. Sin embargo, podemos pensar que la opinión de ambos caballeros es, precisamente la contraria. Así, por ejemplo en la carta que, bajo nombre fingido, Captain Absolute dirige a Lydia, leemos:

*I am told that the same ridiculous vanity, which makes her dress up her coarse features, and deck her dull chat with hard words which she don't understand*²⁰.

15 Idem, pág. 9.

16 Idem, pág. 10.

17 Idem, pág. 15.

18 Idem, pág. 44.

19 Idem, pág. 43.

20 Idem, pág. 45.

Así, pues, rasgos como: + *moderada*, + *bella*, + *sabia*, + *intelectualmente hábil*, + *elegante*, + *erudita sin afectación*, podrían, ya desde ahora, ser tomados con signo contrario.

En cuanto al peculiar modo de hablar de Mrs. Malaprop, los personajes son más explícitos. Veremos que, junto a las opiniones positivas, no exentas de ironía, de determinados momentos, abundan alusiones directas al uso erróneo de vocablos. En este sentido, repitamos la definición de malapropismo introducida por el autor al principio de la obra (acto I, escena 2):

*with her select words so ingeniously misapplied, without being mispronounced*²¹.

La misma Mrs. Malaprop, cuando expresa su ideal sobre la educación de una joven dirá, en un párrafo lleno de malapropismos, sobre la lengua:

*she should be mistress of orthodoxy, that she might not misspell, and mispronounce words so shamefully as girls usually do; and likewise that she might reprehend the true meaning of what she is saying*²².

Sheridan está haciendo confesar a su personaje sus propios errores: escribir y pronunciar las palabras vergonzosamente así como desconocer el significado exacto de lo que está diciendo. Sé reitera en las palabras, también citadas, de Captain Absolute en la carta a Lydia:

makes her ... deck her dull chat with hard words which she don't understand.

También Sir Lucius O'Trigger está encargado de poner de manifiesto el ridículo modo en que se expresa Mrs. Malaprop:

*Upon my conscience, Lucy, your Lady is a great mistress of language. Faith, she's quite the queen of the dictionary! -for the devil a word dare refuse coming at her call- though one would think it was quite out of hearing*²³.

y más adelante:

Faith, she must be very deep read to write this way -though she is rather an ar-

21 Idem, pág. 12.

22 Idem, pág. 15.

23 Idem, pág. 33.

bitrary writer too, for here are a great many poor words pressed into the service of this note, that would get their habeas corpus from any court in Cristendom²⁴.

Julia, en un momento de desesperación, se rebelará contra la autora de los malapropismos:

*For Heaven's shake, madam, what's the meaning of this?*²⁵

Se ve, pues, que Sheridan deja bien sentada esta característica del lenguaje de Mrs. Malaprop; con una claridad que, a mi juicio, resta sutileza al recurso, pero que facilita nuestra tarea de interpretación lingüística. A los *semas* antes citados habría que añadir ahora: *con gran dominio de la lengua, con exquisita pronunciación, conocedora de significados exactos*; aunque en este caso queda reiteradamente claro que los signos son negativos.

Algunos rasgos, tal como *vieja* o *tía*, van únicamente encaminados a conseguir un tipo más burlesco: normalmente una mujer vieja se presta más a hacer reír que una joven. Lo mismo se puede decir de la figura de la tía; la madre hubiera inspirado más respeto. Pero Sheridan buscaba lo contrario. De los demás *semas* enunciados y, posiblemente de muchos otros que podríamos reflejar en un estudio más extenso, habría que hacer una distinción entre los que se refieren a aspectos físicos -*bella, elegante*²⁶- de los que afectan a su definición espiritual que son los que ahora nos interesan. Por otra parte, el aspecto físico no es importante en el texto y hay escasas alusiones. Por el contrario, las referencias a su constitución psíquica son relevantes, en especial, teniendo en cuenta que se trata de un personaje secundario, y sabemos, de acuerdo con su composición sémica, que estamos ante una dama de "grandes cualidades espirituales". Veamos qué ocurre con ellas.

Aunque Fowler no es explícito sobre este particular, es obvio que

²⁴ Ibidem.

²⁵ Idem pág. 25.

²⁶ En realidad no sabemos si Mrs. Malaprop es bella y elegante. Intuimos que no. Ahora bien no podemos aceptar ciegamente nuestra intuición. Tendríamos que darle una comprobación seria. Pienso, por supuesto, que este planteamiento sería susceptible de una interpretación lingüística. Por ejemplo haciendo un análisis de técnicas de expresión: grosso modo digamos que Captain Absolute, que es quien proporciona estos *semas*, se pronuncia con respecto a Mrs. Malaprop utilizando signos opuestos a los intencionados.

la definición de un personaje a nivel proposicional (argumentos/nombres) y su caracterización a nivel de modalidad deben mantener una gran coherencia. Pienso que, a un personaje definido como de grandes cualidades intelectuales debe corresponder un *estilo mental* acorde, el cual se manifestará en un *código* apropiado. Es decir, debe ofrecer una presentación lingüística de finura y sofisticación semejante. Una mente definida como compleja debe hacer gala de ello en la selección de los temas que le interesan, en la estructuración de sus pensamientos, las preocupaciones, prejuicios, perspectivas, valores²⁷. Observando el habla de Mrs. Malaprop, vemos que el *código* en el que se expresa es el *elaborado*; por ejemplo, utiliza generalizaciones:

*Thought does not become a young woman*²⁸

*These violent memories don't become a young lady*²⁹

*I don't think so much learning becomes a young woman*³⁰

*nothing is so conciliating to young people as severity*³¹

*There is often a sudden incentive impulse in love, that has a greater induction than years of domestic combination*³².

Sin embargo, en un momento en que Mrs. Malaprop se queda sola, se expresa de distinta manera:

*Well at any rate I shall be glad to get her from under my intuition. She has somehow discovered my partiality for Sir Lucius O'Trigger*³³.

Sheridan parece querer utilizar un *código* distinto: La presencia de *get* como proverbio nos hace pensar en un *código restringido*: *The restricted code user is limited to the meanings implicit in the immediate situation, and he articulates these allusively, using many pronouns and other pro-forms such as "thing", "stuff", "do", "get", etc. assuming that his interlocutor will understand*

²⁷ Cf. Fowler, R.: Op. Cit., pág. 103.

²⁸ *The Rivals*, ed. cit., pág. 13.

²⁹ Idem, pág. 17.

³⁰ Idem, pág. 15.

³¹ Idem, pág. 16.

³² Idem, pág. 33.

³³ Idem, pág. 16.

what he means. He lacks the coding structure for qualification and exact specification of meanings enjoyed by the elaborated code user ... On the cognitive side, the elaborated code is claimed to give access to universalistic or transcendent meanings, whereas the restricted code limits its possessors to particularistic aspects of immediate contexts³⁴. Existe, pues, un tímido intento de diferenciación de códigos: un *código restringido* en ese momento de intimidad/soledad, frente a un osado deseo de utilizar el *código elaborado* en determinados momentos. Es necesario precisar estos momentos. No es casual que las grandes locuciones de Mrs. Malaprop se dirijan a Sir Anthony o a su hijo, con respecto a los cuales conoce su inferioridad:

*Sir, you overpower me with good-breeding*³⁵

confesará al joven en una ocasión. Tampoco es casual que sea en esos momentos cuando la vieja tía trata de abstraer y generalizar, es decir, de evitar las referencias directas y particulares; ni tampoco es casual que sea en estos párrafos donde proliferen los malapropismos. Siguiendo las palabras de Fowler, se puede afirmar que Mrs. Malaprop como usuaria del *código elaborado* debería, además de poseer la capacidad de abstracción, simbolización, universalización, etc. dominar la técnica de aprehender y utilizar la exacta especificación de los significados. Pero Sheridan quiere, precisamente, mostrarnos lo contrario: el pecado de Mrs. Malaprop es que, en un contexto de *código elaborado*, comete el error de desconocer el significado exacto de palabras que, como usuaria de tal *código*, debería saber. El error es doble: desconocer la pieza léxica necesaria en ese contexto -por dar un breve ejemplo en *He is the very pineapple of politeness!*, utiliza *pineapple* en vez de *pinnacle* que es la requerida; es decir, ignora *pinnacle*- y desconocer el significado de la palabra que ha empleado, es decir, ignora el significado de *pineapple*. Y es que el pecado de Mrs. Malaprop es el malapropismo.

Interpretando lingüísticamente el personaje hemos interpretado el recurso: el malapropismo es una desviación lingüística, producida en profundidad por la inapropiada adscripción a un determi-

34 FOWLER, R.: Op. cit., pág. 116.

35 *The Rivals*, Ed. cit., pág. 44.

nado *estilo mental* y por la subsecuente selección de un código *sociolingüístico* que no guarda coherencia con la verdadera naturaleza espiritual del personaje³⁶. En el caso de *The Rivals*, se trata de la selección de un *estilo mental* y un *código* de más alto nivel, lo cual es garantía de diversión. Ahora bien, lo contrario sería igualmente jocoso, el personaje refinado, culto sofisticado, que se quisiera manifestar, por ejemplo, como un hombre primitivo, con un *estilo mental* desprovisto de razonamientos complicados, una sintaxis elemental y utilizando palabras vulgares.

Para terminar quiero echar una rápida ojeada al aspecto más superficial del malapropismo; es decir, a su forma externa: En primer lugar, encontramos que el tipo más frecuente es aquel en el que parte de los vocablos coinciden, es decir, comparten algunos morfemas, con frecuencia aquellos que denotan la pertenencia a una misma clase, e incluso, algunos fonemas más son iguales:

MALAPROPISMO

illiterate
extirpate
laconically
conciliating
locality
ineffectual
felicity

PALABRA REQUERIDA

obliterate
exculpate
ironically
humiliating
locuacity
intellectual
velocity

Un segundo tipo sería el de aquellos que suprimen o adicionan algún morfema o fonema:

intuition
particle

tuition
article

grupo que posiblemente se podría integrar en el siguiente: palabras que confunden sólo una sílaba y que es la que les diferencia, mientras que el resto, cargado de contenido común, se mantiene. Serían

36 Ahora sí se puede afirmar que los *semas* que al principio se proponían con signo negativo en vez del positivo con el que aparecen en el texto, son claramente negativos ya que si no no existiría la coherencia postulada y, por tanto, este ente de ficción no sería más que un montón de rasgos desordenados, sin ser capaz de tomar naturaleza de personaje.

aquellas palabras, normalmente de origen latino o griego, denominadas por Bloomfield compuestas primarias:

reprehend
malevolence
preposition
persisted
enveloped

comprehend
benevolence
proposition
desisted
developed

Y por último aquellos de significado contrario al requerido:

We will not *anticipate* the *past*
Our *retrospection* will be all to the *future*
Lead the way and we'll *precede*

La variedad de tipos superficiales de malapropismos viene a justificar la búsqueda de una interpretación lingüística más profunda que es lo que he intentado hacer y espero, en cierta medida, haber conseguido.

ELOCUCIONES DE RUPTURA DE LA CONVERSACION

(Ejemplificadas en *Look Back in Anger* y *The Ginger Man*).

Carmen OLIVARES RIVERA

INTRODUCCIÓN.

Según nuestra propia experiencia como hablantes y a tenor de lo que confirman los estudios sobre el discurso, la conversación se rige ordinariamente por principios de cooperación, elegantemente sintetizados en las ya clásicas Máximas de Grice. Sin embargo, la naturaleza misma del contacto social claramente apunta a la situación de hecho de que un interlocutor puede y quiere en ocasiones cortar abruptamente la conversación y las lenguas tienen expresiones, algunas semi-formulaicas, para tal fin.

Este puede ser un interesante punto de meditación a la hora de equiparar por completo -como algunos lingüistas tienden a hacer- las máximas de Grice a las normas generales de cooperación social; puesto que las elocuciones de rechazo se acomodan a las citadas máximas en su alcance comunicativo, son breves, pertinentes a la cuestión, inambiguas etc. y, sin embargo, no parece que puedan, sin hacer violencia al lenguaje, calificarse de muestras de conducta coo-