

ARGUMENTS NO VERBALS CONTRA LA GUERRA

JESÚS ALCOLEA BANEGAS

Universitat de València
alcolea@valencia.edu

En els últims anys, en els estudis sobre l'argumentació s'ha defensat que els elements no verbals poden tenir un important paper en traçar els arguments. Inspirant-se en la pragmadialèctica i en exemples d'anuncis, en els quals els sons no verbals esdevenen «marcadors» que actuen com a recursos en els intercanvis argumentatius, Groarke (2003) ha donat resposta a la possibilitat dels arguments musicals. El nostre objectiu és mostrar que, en el film *War Requiem* (1989), Derek Jarman aconsegueix teixir arguments amb recursos no verbals en contra de la guerra, i conclou que l'argumentació no verbal ha de ser acceptada en els estudis de l'argumentació, però també que la contundència de les imatges bellament articulades pot justificar i persuadir-nos de la inutilitat de la guerra. Jarman se serveix d'elements procedents de diferents arts, de la poesia de Wilfred Owen i del *War Requiem* (1962) de Benjamin Britten, que integra la música de difunts amb una selecció de poemes d'Owen.

1/ *Arguments no verbals*. D'acord amb la pragmadialèctica, teixim un argument amb l'objectiu de defensar una posició, sense que l'objectiu quedi sempre explícit en la pràctica, ja que la realització explícita de l'argument com a

acte de parla «és més l' excepció que la regla» (Van Eemeren & Grootendorst, 1992, p. 44). De vegades, els actes de parla indirectes constitueixen conclusions o premisses implícites que poden permetre'ns comprendre el contingut d'arguments no verbals recolzat, per exemple, en sons o imatges (cf. Alcolea 2009), però recorrent a una «interpretació màximament argumentativa» (Van Eemeren & Grootendorst, 2004, p. 117) que ens assegura que la seva funció argumentativa es pot identificar plenament. Ja que no sempre es poden conèixer amb exactitud les intencions de qui argumenta, hem d'anar amb compte en interpretar els actes de parla. Per això podem recórrer als «principis de la comunicació» pragmatialèctics per arribar al significat dels actes de parla indirectes, i que estipulen que aquests actes no han de ser incomprensibles, insincers, superflus, inútils o estar inadecuadament connectats amb altres actes de parla (Van Eemeren & Grootendorst, 1992, p. 50-52). Tals principis –variacions dels que Groarke (2003, p. 421) introdueix per als arguments visuals– es poden traduir de forma positiva per a arguments no verbals. La interpretació dels elements no verbals és un acte comunicatiu, en principi, *comprensible*. Els elements no verbals han de facilitar una interpretació que doti de sentit al conjunt i quedi clara tant la seva *coherència interna* com la seva *coherència externa*, en relació amb el marc discursiu i el seu context. Aquest context és molt important en la imputació d'intencions –persuasives– als argumentadors. De fet, aquesta imputació és més decisiva que la força il·locutiva que comporta la formulació d'un argument i algunes imputacions es basen en elements no discursius o supòsits contextuals que no estan presents en el discurs. Per aquest motiu, Willard (1989, p. 108) ens convida a tenir en compte aquest argument: «si restringim *argument* a l'exclusivament discursiu, descartem gèneres interessants de comunicació persuasiva. Els anuncis de televisió, per exemple, combinen música, dansa, animació, efec-

tes especials, imatges visuals i paraules que reclamen [...] la nostra atenció i la nostra creença. Les apel·lacions persuasives poden dissenyar-se de manera que les paraules adquireixen els seus significats a partir de la música o dels efectes visuals».

2/ «La veritat mai dita, la pena de la guerra», *és mostrada i argumentada*. La concatenació de música, imatges i textos es pot entendre com un argument que utilitza els principis de la comunicació per treure a la llum el seu contingut proposicional implícit a través d'una interpretació adequada. En la interpretació d'un text filmic, els receptors hauran d'elaborar el sentit del film aplicant la seva experiència en consonància amb el coneixement del seu *context*, traient a la llum un argument per l'exemple, una al·legoria, etc., del seu *intertext*, de la relació que hi ha entre el text filmic i altres textos; i de les *estratègies enunciatives* del realitzador, comptant entre aquestes les que permeten construir emocions (*estratègies retòriques*). Així, es pot desenvolupar la capacitat de defensar un argument no verbal en el text filmic que pot (com)moure.

L'estructura narrativa de *War Requiem* es tradueix com un *argument no verbal per l'exemple* sobre com la guerra afligeix la joventut, representada per Owen, en el sentit que causa sofriment físic i angoixa moral. Jarman adopta la perspectiva *cataclísmica* sobre la guerra sense verbalitzar-la. Que no hi ha diferència entre els combatents enemics, contra una perspectiva *política*, coercitiva i impositiva, queda clar en l'escena en la qual el soldat alemany s'emociona en escoltar com el soldat desconegut interpreta una melodia al piano. En aquest instant, l'esquizofrènia de la guerra motiva la mort no deliberada del soldat alemany a mans d'Owen. Quan aquest mori i baixi als inferns, trobarà a la seva víctima com un amic «amb ulls compassius». En l'infern tots es reuneixen entorn d'una tolla, i l'ambient no és diferent del de

les trinxeres. La metàfora esclata amb els seus efectes persuasius, en suport de l'argument no verbal per l'exemple. Les trinxeres amb els seus obusos i els seus gasos són l'infern. L'infern amb la seva desesperança i abolicció del temps són les trinxeres. La pena de la guerra: la mort de l'alegria que tots podrien compartir. En aquest punt es refuta la perspectiva *escatològica* sobre la guerra¹: la ideologia del privilegi de morir per la pàtria queda reduïda a una simple veritat, morir per la pàtria no és dolç ni honorós. Morir per la pàtria és dolorós i angoixant. Les manifestacions d'Owen denuncien l'engany dels dirigents que no valoren la vida humana i només busquen el seu interès, però també els problemes morals que es plantegen als soldats en reconèixer en els enemics uns iguals que sofreixen i comparteixen la mateixa sort. L'astúcia argumentativa de Jarman es manifesta, després de la mort d'Owen, en la intercalació de seqüències reals de totes les guerres posteriors a la Gran Guerra, als sons del *Libera Me* del *Rèquiem*, que no ha cessat ni un moment, i amb els inserits de dos cors. Aquesta estratègia entre imatges i música impacta emotivament en l'espectador, com a obra d'art i com a argument contra qualsevol guerra. Són guerres reals amb víctimes reals que jeuen en fosses comunes, soldats que en porten d'altres a la tomba, i es constata el sofriment i l'angoixa dels seus companys en una clara generalització no precipitada del «sacrifici» d'Owen: totes les guerres serveixen a la mort dels joves. L'única diferència es troba que, en el cas d'Owen, s'assenyalen els responsables: els rics i la seva companya de viatge, l'Església.

La reformulació a què Owen sotmet la història d'Abraham i Isaac en el poema «La paràbola del vell i del jove» és usada per Jarman per simbolitzar la pròpia mort d'Owen a mans d'un bisbe anglicà, mentre aplaudeixen els capitalistes sobrealimentats, beneficiaris de la guerra. La seqüència trans-

1. Aquestes tres perspectives procedeixen de Rapoport (1960, p. 14).

corre en dos nivells: Owen escrivint la història i experimentant la seva pròpia mort. La música crea una forta juxtaposició entre l'optimisme d'un quasi-sacrifici que reforça els llaços d'Abraham amb Déu i l'ombrívol horror de la mort d'un jove a mans del seu pare espiritual. En el poema, Isaac mor, més d'acord amb el pessimisme que el poeta sentia sobre la guerra com un cataclisme totalitzador. En el film, un altre Isaac, el soldat ancià, segueix viu. La intertextualitat retrospectiva d'aquesta exquisida seqüència és perfectament *coherent internament*, amb la relació causa-efecte que delata la narració, deixant clar que la violència que els joves exerceixen entre si ha de ser reescrita amb el llenguatge del sacrifici que disfressa el que els vells fan. La mort i la destrucció són representades com el preu necessari del triomf i de l'ordre social establert. En aquest sentit, la seqüència apuntaria al *context extern* i es traduiria com *un argument no verbal per analogia*: de la mateixa manera que l'Església va estar del costat dels que sostenien que era dolç i honorós morir per la pàtria, l'Església també va tenir un protagonisme negatiu en la crisi de la sida. En el cas d'Owen i Jarman la identificació emotiva amb Crist s'ajusta al profund allunyament de la moral de l'Església i els seus representants. L'ambigua afirmació d'Owen sobre els sacerdots, «la carn dels quals està marcada per la Bèstia», hauria ressonat en Jarman, qui es devia veure consternat per la resposta de l'Església a la sida. El que la guerra va ser per Owen, la sida va ser per Jarman.

Ha hagut de quedar clar que el text filmic conté formulacions visuals amb significats metafòrics o simbòlics que són perfectament comprensibles tant intertextualment com contextualment. La seva forta impressió de coherència emocional i temàtica es complementa amb la música, donant lloc a un tot que posseeix coherència interna i externa. El respecte, doncs, als principis de comunicació pragmadialèctics deixa clar que aquesta explicació i exemplificació dels

arguments no verbals pot aprofundir els estudis de l'argumentació, al mateix temps que pot permetre'ns interpretar i entendre una de les obres d'art més contundents en contra de la guerra.

Referències bibliogràfiques

- ALCOLEA, J. (2009) «Visual arguments in film», *Argumentation*, 23, 259-275.
- GROARKE, L. (2003) «Are musical arguments possible?», en *Proceedings of the Fifth Conference of the ISSA*, edició de F.H. van Eemeren et alii, Sic Sat, 419-422.
- RAPOPORT, A. (1960) *Fights, games and debates*, University of Michigan.
- VAN EEMEREN, F. H. & GROOTENDORST, R. (1992) *Argumentation, communication and fallacies: A pragma-dialectical perspective*. Erlbaum.
- VAN EEMEREN, F. H. & GROOTENDORST, R. (2004) *A systematic theory of argumentation*. Cambridge University Press.
- WILLARD, C.A. (1989) *A theory of argumentation*. University of Alabama Press.

