

INTRODUCCIÓN

Luisa Chierichetti Università degli Studi di Bergamo

María Isabel Hernández Toribio Universidad Complutense de Madrid

*En esencia, rodar es una batalla constante con la luz, contra la luz,
e intentar que suceda algo real delante de la cámara.*

Ken Loach¹

La producción de cine y de televisión centra sus esfuerzos en la creación de “artefactos culturales complejos”, que, dada la convergencia de recursos de diferente naturaleza (sonido e imagen), tienen un carácter multimodal, y cuyo objetivo es la búsqueda de un efecto *real*, como reconoce el director británico Ken Loach.

La investigación del “discurso telecinemático” sigue, por lo menos, dos líneas diferentes de actuación: una se centra en la elección, configuración y disposición de las imágenes cinematográficas, mientras que la otra presta atención al sonido cinematográfico (música, efectos sonoros o lenguaje hablado) (Hoffmann 2020: 1). Por ello, una visión teórica abarcadora e inclusiva resulta muy acertada para promover futuras investigaciones multidisciplinares y transmediáticas, pero, como plantea Hoffmann (2020: 5-6), la complejidad de los artefactos culturales cinematográficos y televisivos, por su riqueza semiótica y las técnicas que implican, obliga al investigador a seleccionar los modos expresivos pertinentes, adaptados a sus objetivos o intereses académicos. De ahí que en el presente volumen de *Cuadernos AISPI* recurramos a la denominación “discurso telecinemático”, según la propuesta de Piazza, Bednarek y Rossi (2011), reconociendo de manera evidente la existencia de características compartidas entre el lenguaje ficcional del cine y el de la televisión.

A pesar de que son muy numerosas las investigaciones sobre este discurso realizadas desde múltiples disciplinas, en general, son más limitados aquellos trabajos que se han llevado a cabo desde un enfoque lingüístico, en un sentido amplio. Por ello, destacamos la pertinencia de un monográfico articulado en torno a aportaciones que contribuyen a precisar cuestiones teóricas relevantes para el análisis del discurso telecinemático -o algunos de sus géneros-, que ofrecen los recursos para

¹ En Nuria Vidal, “Entrevista a Ken Loach”, *Viridiana*, n. 10: 89.

llevar a cabo análisis pragmalingüísticos y/o multimodales de películas o series, y que revisan la bibliografía de referencia.

Los ensayos que se reúnen en este volumen de *Cuadernos AISPI* enriquecen el ámbito de la lingüística aplicada del español a partir del análisis de películas y, en especial, de series televisivas, que están empezando a recibir la atención que merecen también en este terreno académico.

El trabajo de Luisa Chierichetti y María Isabel Hernández Toribio, “Aproximación al estudio pragmático-discursivo del cine y las series de televisión en español”, ofrece un estado de la cuestión a modo de marco teórico previo que pone de manifiesto el interés de las aportaciones lingüísticas para el análisis de este discurso. Las autoras pasan revista de forma más detenida a algunas de las líneas de investigación sobre el discurso telecinemático esbozadas en esta introducción. Centrándose en el papel clave que adquiere el diálogo, muestran las distintas instancias enunciativas de la interacción fílmica, puesto que son relevantes para focalizar la investigación desde diversas perspectivas: centradas en la creación, el producto audiovisual o el consumo de este. Después de dejar la puerta abierta a nuevas investigaciones, se destacan futuras líneas que continúen el desarrollo de las tipologías de actos de habla, entre cuyas funciones se encuentran la recreación de la oralidad en los diálogos, la caracterización de los personajes, la recreación de las relaciones entre ellos, y, en última instancia, la adhesión del espectador; algo que también se pretende mediante la revisión del humor en las instancias enunciativas referidas.

Precisamente, los trabajos de Aliaga Aguza y Paratore profundizan de forma particular en el análisis pragmalingüístico del humor en las series televisivas.

Laura María Aliaga Aguza, en su artículo titulado “Análisis comparativo de los mecanismos humorísticos de la comedia de situación”, lleva a cabo un análisis cualitativo multimodal del mismo capítulo de dos comedias de situación, la norteamericana *How I met your mother* y la española *Paquita Salas*. La autora continúa así su línea de investigación sobre las *sitcoms* americanas, lo que le permite el análisis contrastivo con la comedia de situación española. Partiendo de una propuesta de modelo de análisis humorístico adaptada al género audiovisual, basada en la Teoría General del Humor Verbal (TGHV) y en las adaptaciones posteriores de Ruiz Gurillo, muestra las principales estrategias que desencadenan el efecto humorístico en las secuencias que compaginan el humor verbal, visual y situacional. Para ello, pasa revista, en primer lugar, a las características de la comedia de situación y a las particularidades de las dos comedias seleccionadas para su análisis contrastivo. Posteriormente, en función de la estructura del formato propio de la comedia de situación, que contribuye a aumentar el efecto humorís-

tico, analiza las estrategias y los recursos, tanto lingüísticos como no lingüísticos, propios de los soportes visuales y auditivos que emplea este discurso multimodal. Su planteamiento pragmático le lleva a revisar los principios conversacionales que se infringen en cada caso y a describir los mecanismos inferenciales que llevan al espectador a la interpretación humorística de las secuencias. Los resultados obtenidos muestran una sustancial identidad estructural entre las dos series que se nutren del mismo formato, y plantean la posibilidad de aplicar el modelo, de análisis para el estudio de otros formatos audiovisuales.

Carlotta Paratore centra su trabajo, titulado “Humor verbal y traducción audiovisual: el caso de la serie española *La casa de papel*” en la subtitulación y el doblaje al italiano de esta serie española, que ha obtenido, repercusión internacional a través de las nuevas plataformas de difusión de productos audiovisuales. Su planteamiento se enmarca, por tanto, en una de las líneas de investigación más fructíferas para el análisis del discurso fílmico desde una perspectiva lingüística y/o multimodal, la traducción audiovisual (TAV). En particular, la autora plantea varios puntos de interés. A partir de una muestra representativa de ejemplos, analiza los mecanismos lingüísticos mediante los que mayoritariamente se generan el humor y la ironía en la serie en versión original: la polisemia de expresiones fraseológicas, las dilogías del lenguaje coloquial o la presencia de *realia*. Por otra parte, su aportación pone de manifiesto cómo las dos modalidades de traducción que ha contemplado revelan discrepancias entre ellas, pero, a su vez, ponen al descubierto los desajustes que se producen entre la serie en español y su traducción y doblaje al italiano. Desajustes que distorsionan la intención comunicativa de los diálogos originales y, por extensión, la caracterización discursiva de los personajes, que utilizan de manera predominante un registro informal. Esto restringe y/o anula, en ocasiones, los efectos humorísticos, intencionales o no, que la audiencia percibe en la serie original.

El estudio de la oralidad y el diálogo fílmico sigue ofreciendo interés para la realización de análisis puntuales centrados en la revisión de aquellos recursos lingüísticos que son la verbalización de algunos rasgos propios de las que se han denominado *oralidad conceptual* y *oralidad medial* (Koch, Oesterreicher 2007 [1985]; López Serena 2021). La conversación coloquial simulada en las series intenta, de hecho, imitar los aspectos de la oralidad prototípica que le puedan otorgar verosimilitud. Por ello, los estudios sobre el discurso telecinemático pasan revista a los rasgos morfosintácticos, léxicos y estrategias pragmáticas en torno a las que se construye la oralidad conceptual; estudios cada vez más puntuales que se centran en determinadas estrategias lingüísticas e incluso en la propia estructura que presenta el diálogo fílmico. Por ejemplo, resulta de interés el análi-

sis de los enunciados interrogativos, presentes en las intervenciones iniciativas o iniciativo-reactivas de los pares adyacentes pregunta-respuesta que se reproducen en el diálogo filmico.

En este sentido, Sara Longobardi, en su contribución “Funciones de la interrogativa directa en los textos orales de las series de televisión españolas”, analiza los valores pragmáticos de la oración interrogativa como recursos al servicio de la mimesis del español hablado que se lleva a cabo en las series de televisión. La autora parte de la comprobación de que el empleo de un registro coloquial es uno de los principales rasgos del corpus R.E.Co.Se.T, compuesto por 1426 fragmentos de textos orales procedentes de cinco series de televisión españolas (*Aquí no hay quien viva*, *La que se avecina*, *El ministerio del tiempo*, *Vis a vis*, *La casa de papel*). Para ello, Longobardi propone un marco teórico con la bibliografía de referencia en el que plantea los tipos de interrogativas que va a revisar (retóricas, interrogativas-exclamativas, ecoicas, recóricas, cuasi-eco, desafiliativas, confirmatorias, expositivas, declarativas, didácticas, condicionales suspendidas), destacando su plurifuncionalidad. El análisis cuantitativo y cualitativo de las oraciones interrogativas directas extraídas del corpus referido permite poner en evidencia algunas funciones pragmático-comunicativas que estas estructuras adquieren en la mimesis de la oralidad espontánea. Por otra parte, como objetivo de más amplio alcance, plantea la utilidad de la explotación de las series de televisión en el aula de español como lengua extranjera.

El interés por la reproducción del prototipo discursivo de lo oral coloquial, la conversación cotidiana, está también presente en el trabajo de Giovanni Brandimonte, “Los diálogos de las ficciones fílmicas y televisivas como corpus lingüísticos para fines fraseodidácticos”. La perspectiva didáctica articula este trabajo, cuyo interés principal se centra también en la revisión de los fraseologismos coloquiales. En este caso, el corpus de referencia está compuesto por diversos recursos multimodales, lo que permite al autor llevar a cabo un análisis del discurso tomando en consideración los patrones de entonación, las imágenes, la gestualidad y las modalidades sensoriales visual, auditiva y quinésica. Brandimonte describe algunos ejemplos de esta base de datos, que consta de centenares de fórmulas rutinarias discursivas y psicosociales, y esquemas fraseológicos extraídos de la serie *Cuéntame cómo pasó*. Propone, en última instancia, algunas pautas para posibles aplicaciones como material didáctico en la clase de E/LE.

Ana Sagi-Vela González pone de manifiesto en su estudio, titulado “Cultura televisiva, lengua e identidad entre jóvenes migrantes hispanos”, la relevancia del análisis de las series en lengua española desde una perspectiva sociolingüística. La autora explora el impacto de las ficciones televisivas en lengua española en la re-

creación de las identidades culturales del mundo hispano y sus implicaciones lingüísticas en un contexto migratorio. Para ello, parte de datos recabados mediante la realización de un cuestionario sociolingüístico y entrevistas semidirigidas a estudiantes universitarios italianos de origen hispanoamericano. Esta metodología permite corroborar los efectos del consumo de productos audiovisuales en la difusión de los usos lingüísticos y en la configuración de las identidades lingüísticas.

Finalmente, con el ensayo de Raquel Taranilla, “Transformaciones textuales en la reescritura cinematográfica de obras literarias: el caso de *Zama*”, abandonamos el ámbito de las series para entrar en el cinematográfico. A partir del análisis de la novela argentina *Zama* de Antonio di Benedetto, de 1957, adaptada en la película homónima dirigida por Lucrecia Martel en 2017, la autora propone una esmerada reflexión acerca de los procedimientos discursivos de la reescritura fílmica de una obra literaria. Pasa revista a las operaciones implicadas: omisión de un elemento, su incorporación en el texto fílmico o la invención de uno nuevo. Centra su atención en el análisis de los modos y recursos con los que se puede trasladar un elemento narrativo del libro al producto cinematográfico. Los conceptos y las herramientas de análisis que propone no tienen un alcance puramente académico, sino que se plantean para la enseñanza de la narrativa audiovisual que se lleve a cabo mediante herramientas de análisis textual.

Las diversas perspectivas abordadas en este número monográfico no abarcan, sin duda, todas las posibilidades de investigación lingüística sobre el discurso telecinemático, pero sí demuestran el interés creciente que ha despertado y sigue despertando este tipo de discurso. Las investigaciones que reunimos constituyen muestras representativas de algunas de las múltiples perspectivas desde las que cabe abordar el discurso telecinemático. Confiamos en que puedan servir de estímulo para suscitar el interés académico por el análisis de los recursos y estrategias lingüísticos de las narrativas televisivas y cinematográficas en lengua española, así como en su utilidad y aplicación en diferentes ámbitos, impulsando, de este modo, nuevas investigaciones multi y transdisciplinares.

Bibliografía citada

- HOFFMANN, CHRISTIAN (2020), “Introduction”, *Telecinematic Stylistics*, eds. Christian Hoffmann; Monika Kirner-Ludwig. London, Bloomsbury Academic: 1-18.

- KOCH, PETER; OESTERREICHER, WULF (2007 [1985]), *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano*, Madrid, Gredos.
- LÓPEZ SERENA, ARACELI (2021), “El hablar y lo oral”, *Manual de lingüística del hablar*, eds. Óscar Loureda; Angela Schrott. Berlin, Boston, De Gruyter: 243-260.
- PIAZZA, ROBERTA; BEDNAREK, MONIKA; ROSSI, FABIO (2011), “Introduction: Analyzing telecinematic discourse”, *Telecinematic discourse: Approaches to the language of film and television series*, eds. Roberta Piazza; Monika Bednarek; Fabio Rossi. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins: 1-17.