

Aspectos de la oralidad en las series televisivas españolas: los procedimientos de intensificación

Giovanna MAPELLI
Universidad de Milán

Resumen

Los diálogos de las series televisivas son un ejemplo de "oralidad recitada" (Nencioni 1976), no espontánea, ya que proceden de un texto escrito, el guion. Sin embargo, para que los intercambios resulten más verosímiles y dinámicos, se intentan reproducir muchos de los elementos típicos de la conversación coloquial, incluso los titubeos y los falsos comienzos, en particular, en los casos en los que el público asiste al rodaje, puesto que no se va a repetir la escena.

El propósito de este estudio es identificar algunos aspectos recurrentes en la producción de estos discursos prefabricados. Para ello, analizaré los rasgos léxicos y morfosintácticos de diez capítulos de las series televisivas españolas de éxito, como *Aquí no hay quien viva*, *La que se avecina*, *Siete vidas*, y *Aída*, haciendo especial hincapié en los procedimientos de intensificación (Briz, 1996; Briz y Grupo Val.Es.Co., 2000; Albelda 2005), puesto que, además de otorgar espontaneidad al texto, favorecen la generación de efectos cómico-humorísticos (Ruiz Gurillo, 2012, 2013) que son el principal propósito de la comedia de situación (Melloni, 2004).

Palabras clave: serie televisiva, oralidad recitada, intensificación, humor

Abstract

Tv series dialogue are an example of natural "recited orality" (Nencioni 1976), since they come from a written text, the script. Nonetheless, in order to make the conversation more realistic and dynamic, a lot of colloquial elements are included, even stammering and false starts, especially when the public attends the shooting.

The aim of this study is to identify some recurrent patterns of these prefabricated discourses. For this purpose I will analyze the lexical and morphosyntactic elements of ten episodes of some popular Spanish series, such as *Aquí no hay quien viva*, *Siete vidas*, and *Aída*. I will highlight intensification processes (Briz, 1996; Briz y Grupo Val.Es.Co., 2000; Albelda, 2005), since they make the text more natural and they foster funny effects (Ruiz Gurillo, 2012, 2013) that are the main aim of the sitcom (Melloni, 2004).

Keywords: tv series, recited orality, intensification, humor

1. LA COMEDIA DE SITUACIÓN

En los últimos años, la serie televisiva es el género por excelencia de la programación de todas las cadenas, ocupa un lugar privilegiado en la parrilla y es de muy fácil acceso para el espectador. Esa programación afortunada, por una parte, contribuye a que los índices de audiencia sean muy altos y, por otra, se asegura la fidelización del público. Además, Carrión (2015) sostiene que las series se han vuelto paradigmáticas de nuestro momento histórico por la relativa brevedad de sus capítulos, por su capacidad de dar respuesta ficcional casi inmediata a la agenda sociopolítica, por la alta calidad técnica de muchas de ellas y por haberse adaptado a todos los canales de distribución (incluso Internet). Es más, Grasso (2006) afirma que buena parte del mejor cine actual está asociado a las series televisivas que en algunos casos se han convertido en verdaderos fenómenos sociales.

Dentro de las series, destaca, sin lugar a dudas, el subgénero de la comedia de situación o *sitcom* que alcanza cada vez más éxito entre los telespectadores y es una de sus opciones favoritas de consumo.

Su característica principal es la repetición de la estructura narrativa y de los personajes. El modelo tradicional prevé tres momentos: a. ruptura del equilibrio inicial por la presencia de un problema; b. reacción de los protagonistas e intentos de resolverlo a través de situaciones cómicas; c. resolución y reestablecimiento del orden inicial. Si bien existen elementos de continuidad que atan un capítulo con otro, por ejemplo, las relaciones sentimentales que van surgiendo entre los personajes, en general, podemos decir que cada entrega es autónoma, es decir, surge el conflicto y se resuelve, por lo que no queda nada pendiente para el episodio siguiente; esto convierte a los personajes en inmutables y predecibles. Sabemos cómo se van a comportar ante las distintas situaciones y, aunque siempre lo hagan del mismo modo, siguen resultando graciosos. En este entramado más o menos monótono, el lenguaje desempeña un papel fundamental en el éxito del programa. De hecho, la *sitcom* se centra fundamentalmente en la fuerza del diálogo, puesto que, a diferencia de otros géneros televisivos, los decorados o las tomas exteriores están ausentes (Grignaffini, 2004; Grasso, 2006).

Por este motivo, es fundamental analizar estas series desde el punto de vista lingüístico, para destacar qué recursos se emplean y si se pueden encontrar algunas de las constantes que conforman esta variedad de lengua que se ha definido como “parlato simulato” (Alfieri, 2008: 178-180), “oralidad prefabricada” (Chaume, 2001: 80), o “parlato-recitado” (Nencioni, 1983: 186). Es decir, en estos formatos se intenta reproducir la espontaneidad de la conversación coloquial a pesar de ser un intercambio construido y programado en un guion escrito.

Además, el lenguaje de las series es tan importante que deja un legado: muchas expresiones de los personajes se transforman en clichés que caracterizan el habla de los mismos y pasan a la lengua común, creando un continuo trasvase de la lengua espontánea a las series y de las series al habla cotidiana (pensemos en el famoso “un poquito de por favor” de Emilio o “y punto en boca” de Vicenta de *Aquí no hay quien viva*).

2. EL REGISTRO DE LAS SERIES

El contexto comunicativo de las *sit-com* favorece el empleo del registro coloquial, porque las escenas están caracterizadas por los rasgos situacionales o *coloquializadores* identificados por Briz (1996), es decir, la relación de igualdad entre los interlocutores, la relación vivencial de proximidad, el marco discursivo familiar, y la temática no especializada. De hecho, los protagonistas son amigos, vecinos con experiencias comunes y compartidas, el contenido enunciativo es cotidiano y las temáticas tratadas (como por ejemplo, la homosexualidad, el alcoholismo, la inmigración, la educación de los hijos, el paro...) están al alcance de todos. Además, observamos dos de los tres *rasgos primarios* de la coloquialidad: el tono informal y el fin interpersonal, pero falta la ausencia de planificación, ya que todo está estudiado en un guion escrito previamente.

Cabe recordar, además, que el género por excelencia en el que se manifiesta el registro coloquial tiene su máxima expresión en la *conversación* (Briz 1996), que se caracteriza, frente a otros tipos de discursos orales, por una interlocución cara a cara, inmediata y actual, con una toma de turno no predeterminada, dinámica y cooperativa. La conversación será *coloquial* (Briz 1996) cuando presente las constantes coloquiales y los rasgos primarios ya señalados. Por lo tanto, según la mayor o menor presencia de los rasgos coloquializadores distinguiremos entre conversaciones coloquiales *prototípicas* y conversaciones coloquiales *periféricas*.

En la *sit-com*, se ponen en escena conversaciones coloquiales prototípicas puesto que la presencia de otros rasgos coloquializadores, las características lingüísticas y la naturalidad de los actores son capaces de nivelar y neutralizar dicha ausencia; por lo tanto, no se perjudica la espontaneidad de la conversación coloquial, como demostraremos en los párrafos siguientes a través del análisis por niveles.

3. CORPUS Y METODOLOGÍA

Para el presente estudio, hemos analizado diez capítulos de las series televisivas *Aquí no hay quien viva* (6), *La que se avecina* (1), *Siete vidas* (1), y el *spin off* de esta, *Aída* (2), a partir de la transcripción de las entregas (435 minutos en total), según los criterios Val. Es. Co¹.

Estudiaré desde un punto cualitativo los rasgos léxicos y morfosintácticos más recurrentes en las series, siguiendo el modelo de análisis del grupo Val. Es. Co., para confirmar la hipótesis de que las conversaciones seriales son coloquiales, y haré especial hincapié en aquellos procedimientos de intensificación (Briz 1996; Briz y Grupo Val.Es.Co. 2000; Albelda 2005) que, además de otorgar espontaneidad al texto, favorecen la generación de efectos cómico-humorísticos (Ruiz Gurillo 2012, 2013), que son el principal propósito de la comedia de situación (Melloni 2004).

¹ Para la transcripción se han utilizado solo los símbolos de las pausas porque creemos que para el análisis sintáctico y léxico son suficientes: / indica una pausa inferior al medio segundo; // una pausa entre medio y un segundo; /// una pausa igual o superior al segundo (Briz, 2011: 13-14).

4. ANÁLISIS DE LOS CAPÍTULOS

A partir de la transcripción de los capítulos y atendiendo a los distintos niveles lingüísticos, voy a destacar qué constantes del español coloquial constituyen una representación de este registro, por su frecuencia de uso, en los diálogos seriales.

4.1. NIVEL LÉXICO

A nivel léxico, observamos, en primer lugar, una reducción y una simplificación del vocabulario; este uso restringido de las unidades léxicas favorece la inmediatez comunicativa. En los diálogos aparecen muchas proformas léxicas y palabras polisémicas, poco limitadas semánticamente, capaces, por lo tanto, de ocupar el lugar de muchas otras:

- (1) Emilio: Yo creo que *esto* no lo he encerado yo nunca. (ANHQV) [referido a la escalera que estaba hecha un asco]
- (2) Belén: Pues mira, porque yo ya no estoy para *estas cosas* (ANHQV) [estas cosas referido al hecho de salir de fiesta]

Asimismo, son relevantes algunas preferencias léxicas, a pesar de no ser estrictamente coloquiales; por ejemplo, *sitio* > *lugar*; *así* > *de este modo*; *igual* > *a lo mejor*; *rato* > *momento...*:

- (3) Vicenta: ¿Qué os decía? Aquí están las llaves/ Emilio las deja siempre en el mismo *sitio*. (ANHQV)
- (4) Belén: ¿Vas a salir *así*? (ANHQV)

Se observa también una convergencia de los argots y del lenguaje juvenil. Se trata, pues, de un léxico abierto, capaz de dar entrada a voces connotadas sociodialectalmente (*molar* > *gustar*; *mal rollo* > *situación complicada*; *chungo* > *difícil...*):

- (5) Lorena: [...] y piensan que se lo hace un tío tan *guay* como el Baraja pues tiene que *molar*. (AIDA)
- (6) Lorena: Que esto es un *mal rollo* tío/ no sabes en que te estás metiendo. (AIDA)
- (7) Mauricio: Pues claro eso va porque hoy es un día *chungo*. (AIDA)

Falta el filtro de la censura, de hecho, es significativa la presencia del lenguaje soez. Se emplean numerosas palabras malsonantes con un nivel vulgar medio-bajo, ya que se consideran verdaderas muletillas de la lengua española, y que forman parte de un lenguaje estandarizado (*culo*, *guarra*, *follar*, *follón*, *mierda*, *joder*, *coño*, etc.):

- (8) Chema: *Joder*/ pues a ver/ Paz ha sido. (AIDA)
- (9) Mauricio: Bueno tienes razón ahora mismo yo voy y les digo que he sido un imbécil y que lo siento y que Arturo siempre será un *hijo de una gran puta*. (AIDA)
- (10) Alicia: ¡Qué *mierda* me da esta tía! (ANHQV)

(11) Mauricio: Mira/ Arturo nos has faltado al respeto a tomar por el *culo*. (AIDA)

(12) Mayte: Es que además yo no puedo salir de aquí con la *puta* pulsera ¡¿Eh!¿ ¿Dónde lo encuentro? (LQSA)

Son recurrentes los modismos propios de la lengua hablada (*importar un pimiento/ un pito, calentar las orejas, comer el tarro, comerse una rosca, estar hasta los huevos...*):

(13) Jonathan: ¿Y tú? ¿Sabes dónde te estás metiendo tú? En mi vida/ y así que no me *calientes las orejas* porque tú no eres mi padre. (AIDA)

(14) Mauri: claro que no tiene importancia/ a ti en el fondo te encanta que Alicia esté detrás de ti y *te importa un pimiento* de lo que luego pueda sentir. (ANHQV)

(15) Amador: Les están *comiendo el tarro* para que nos olviden. (LQSA)

Se recurre a palabras polisémicas, violando el “principio de informatividad” y “de manera”, que sirven de indicadores de humor e ironía (Alvarado Ortega, 2012: 18). Tenemos ejemplos de los que Zabalbeascoa (en Duro, 2001: 258-260) define *chiste lingüístico-formal*, es decir, un humorismo determinado por el juego de palabras.

En este caso se juega con la polisemia de la palabra *belén* y *portal*. *Belén* puede significar ‘lío, situación complicada’ o bien puede interpretarse como el nombre de la inquilina con la que se ha acostado Emilio; lo mismo ocurre con la palabra *portal*, siguiendo la metáfora del belén, sería el establo donde nació Jesucristo y el portal del edificio, donde trabaja Emilio. Hay que observar también el valor elativizador de *cagársela* (Ruiz Gurrillo 1998: 38):

(16) José Miguel: Emilio/ tío/ ¡la has cagao!

Daniel: Creo que te han vendido un *belén*.

J. M.: Claro/ trabajando en un portal acaba con *Belén*/ es el destino tío. (ANHQV)

En el ejemplo 17 se reitera el latinismo *malus* que se encuentra en la locución *bonus-malus*, en lugar de “malo”:

(17) Mauri: Pero ¿qué quiere decir? ¿Que yo me tiro para divertirme?

Mariano: Solo le digo que en nuestra clasificación *bonus-malus* es usted muy *malus*. (ANHQV)

En 18 Roberto utiliza la expresión *chorros sin fronteras*, que remite inmediatamente a los “juegos sin fronteras”, programa televisivo de los años noventa en el que muchos de los desafíos se desarrollaban en el agua, para referirse a Paloma, que provocó la avería en la caldera del edificio:

(18) Roberto: Hombre/ la fundadora de *chorros sin fronteras*. (ANHQV)

Por último, son recurrentes los vocativos con valores afectivos y amistosos (*cariño, macho, tío/a, chaval, mujer, tronco...*):

(19) Lucía: Oye/ *cariño*/ me voy ¿eh? Luego te llamo (ANHQV)

- (20) Emilio: *Paquito* ¿qué haces?/ ¿Te has quedado a dormir aquí dentro?
Paquito: Macho/ tenía que elegir/ o el alquiler de la casa o el del videoclub/ no tengo un duro *macho*/ eso de ser empresario es una mierda. (ANHQV)

Se encuentran, además, lexemas intensificados y expresiones metafóricas que estudiaremos de forma detallada en el apartado dedicado a la intensificación, ya que su objetivo es dar énfasis y sirven de refuerzo argumentativo.

4.2. NIVEL MORFOSINTÁCTICO

En el plano morfosintáctico, señalamos la presencia de numerosos conectores pragmáticos, a veces, polifuncionales, que suplen la ausencia de fuertes ataduras sintácticas y vinculan semántica y pragmáticamente los enunciados y estos con la enunciación (Briz, 1996: 50). En la conversación los conectores son fundamentales, ya que permiten al hablante construir un discurso que se produce cara a cara, de forma inmediata y rápida, que se ha de planificar sobre la marcha. Estas partículas sirven, por lo tanto, para alcanzar una coherencia argumentativa y, sobre todo, controlar el contacto con el interlocutor, que es uno de los objetivos principales de la interacción. A continuación comentaremos los principales usos de los conectores que se encuentran con mayor frecuencia en los diálogos seriales.

El nexa *es que* no solo une dos enunciados, sino también marca la presencia del hablante que quiere introducir una justificación, explicación o excusa argumentativamente reforzadas (Fuentes Rodríguez, 1997: 240-248); tiene, por lo tanto, un valor modalizante. En este caso, Emilio introduce una serie de excusas para justificar su petición de una máquina para limpiar el suelo:

- (21) Paloma: ¡Qué máquina ni máquina! Un trapo un bote de cera y ¡a frotar! ¡Como toda la vida!
Emilio: *Es que* me duele la espalda y las vértebras y tengo un disco rayado. (ANHQV)

Bueno y *pues* al comienzo de un turno se convierten en verdaderas muletillas. En el primer intercambio entre Concha y Emilio, el portero usa la partícula *pues*, como marcador de respuesta con valor reactivo; se crea, por lo tanto, una continuidad discursiva entra la primera y la segunda intervención:

- (22) Concha: Emilio/ te estaba buscando.
Emilio: *Pues* ya me ha encontrado ¿qué tal doña Concha?
C.: ¿Qué haces?
E.: *Pues* pensando sobre la vida. (ANHQV)

Puede constituirse como apoyo de una réplica corta y contundente (*pues sí, pues no, pues claro...*); en 23 refuerza una respuesta afirmativa:

- (23) Mauri: Sí, *pues sí* (ANHQV)

En las series, se encuentra también el uso de *pues* para expresar un titubeo del hablante, es decir, para retardar una respuesta (ej. 24) o con valor consecutivo (ej. 25):

- (24) Encantada/ *pueees*// no sé qué decir/ si yo siempre te he visto muy receptivo con las mujeres. (LQSA)
- (25) Belén: ¿Vas a salir así?
Alicia: Sí.
Belén: *Pues* no salgo. (ANHQV)

Otro marcador conversacional muy explotado es *bueno*. Se encuentra al comienzo de una intervención para conectar con lo anterior, a veces, en combinación con *pues*. En este ejemplo, *bueno* recoge la argumentación del primer interlocutor (el hecho de que Fermín lo haya pasado mal) y *pues* introduce la consecuencia (Patri se alegra de que Fermín esté mejor):

- (26) Fermín: Yo lo he pasado muy mal/ no quería salir del armario estaba ahí encerrado a cal y canto
Patri: *Bueno*/ pues me alegro de que estéis tan felices. (LQSA)

También se utiliza para expresar una parcial aceptación de un hecho que deja traslucir una falta de acuerdo intencional, es decir, un desajuste o una disconformidad con el interlocutor (Fuentes Rodríguez, 1993: 209); a veces, se encuentra en combinación con otras formas de aprobación (ej. 28). Se considera, por lo tanto, como un marcador de atenuación que modula la intensidad del desacuerdo (Pons Bordería, 2003: 229-234):

- (27) Amador: Claro, claro. Ya verás qué felices vamos a ser y más cuándo nos traigan a mis niños.
Fermín: ¿Aquí? *Bueno*/ eso tenemos que hablarlo/ aquí a los niños no me los metas. (LQSA)
- (28) Judith: Pero vamos a hacer un pacto, en esa fiesta prohibido atacar a Juan Fran
Rebeca: *Bueno* venga vale/ prohibido atacar a Juan Fran. (LQSA)

Este marcador señala también un cambio de tema, es decir, interrumpe una secuencia e indica la conclusión de un intercambio, mostrando un cambio en la perspectiva enunciativa (Fuentes Rodríguez 1993: 210):

- (29) Juan Fran: Mi matrimonio es una mierda/ esa hija de puta/ me ha hundido la vida// mee me equivoqué/ me tenía que haber quedado contigo o contigo// *bueno* ¿Qué? ¿Os doy una vueltecita en la moto? Primero una y luego la otra, porque si no con los tres igual hace el pino... (LQSA)

La combinación de *bueno* con *pero* manifiesta un tono de enfado; aquí, además, se encuentra la exclamación “qué morro” que enfatiza esta función:

- (30) Paco: Además os he dado un bono/ seis películas por 30 euros.
Lucía: *Pero bueno* ¡qué morro! ¡si es un precio normal! (ANHQV)

Otro marcador que se encuentra con cierta frecuencia es la forma de incitación *anda*, con la que se compensa el uso del imperativo, creando un terreno de confianza (Landone, 2009: 249) o como intensificación expresiva cuando aparece con *que* (*anda que*):

- (31) Soraya: Ya/ tú ahora estás fingiendo que lo sabes para que te lo cuente ¿no? *anda que* con esta calabaza se te transparentan todas las ideas/ pues sino dime/ *anda* qué es/ dime (AIDA)

Los conectores *vamos* y *venga* llaman la atención del destinatario y lo dirigen hacia lo que va a decir a continuación, combinando, pues, un matiz apelativo y deóntico:

- (32) Chema: No es que// joder// lo mismo era puta y me rayó la furgoneta/ *vamos* déjame un minuto. (AIDA)
- (33) Concha: Vengo para que me deis el alquiler, que me lo tenías que haber dado anoche/ Un momento... Aquí había un hombre/ ¿Sabéis que tenéis prohibido subir hombres a casa?
Alicia: Doña Concha/ si usted sabe que nunca subimos a nadie.
Belén: Oh no/ nunca nunca...
C.: ¡Oh! a mí no me engañáis// *venga*, el alquiler! (ANHQV)

En combinación con *pero*, *vamos* expresa un parcial desacuerdo con lo que se está diciendo. En este ejemplo, *bueno* recoge y acepta la argumentación del interlocutor y al mismo tiempo anuncia la contraargumentación introducida por *pero vamos* (Briz, 2001: 182):

- (34) Emilio: Bueno vale yo le echo un vistazo/ pero vamos/ yo con los aparatos soy como usted con sus hijos/ que no los entiendo. (ANHQV)

Vamos esconde también un esfuerzo de reformulación que atrae al interlocutor hacia un contenido que puede apreciar como expresado con cierto esmero; de hecho, la acumulación de enunciados precedentes crea una tensión discursiva hacia el hecho de que Mayte tiene novio:

- (35) Mayte: ¡Patricia! Tenemos que hablar/ tengo que confesarte algo/ he conocido a alguien/ *vamos* que tengo novio. (LQSA)

Se encuentra también el marcador discursivo de generalización *total* para introducir un argumento final y, por lo tanto, definitivo; es decir, reformula todo un proceso argumentativo (Briz, 2001: 224). En este caso Lucía y Roberto están discutiendo sobre la organización de su boda. La chica tiene prisa e intenta convencer al novio de que se puede encargar ella de todos los preparativos (porque está de vacaciones); el juicio final sobre la organización de la boda es que todo será muy divertido:

- (36) Lucía: [...] Lo hago yo/ *total* estoy de vacaciones.
Roberto: que no que no que no/ que lo hacemos juntos.
L.: Vale.
R.: Organizar una boda no creo que sea tan complicado/ no tardamos nada/ *venga*/ *vamos* a ver iglesias.
L.: *Vamos*// Roberto, *sí*/ *total* que va a ser muy divertido. (ANHQV)

Igualmente, es relevante el marcador *hombre/mujer* como atenuador que apela cortésmente al otro, sea varón o mujer, mostrándole un parcial acuerdo o desacuerdo.

Se trata de un conector contraargumentativo (Portolés Lázaro, 1993: 156), ya que desempeña una función atenuativa de diversos grados de disconformidad con el interlocutor. En el ejemplo 37, además, la aparición de la conjunción *pero* subraya la presencia de un argumento antiorientado, que hacía suponer la presencia de *hombre*:

- (37) Enrique: *Hombre* no es el sueño de mi vida pluriemplearme a mi edad, *pero* esta semana sí me vendría bien un poco de ayuda con el crío/ estoy desbordando con las fiestas patronales. (LQSA)

Además, sirve para reforzar una afirmación o una negación:

- (38) Carlota: No no/ *mujer*/ que va. (7V)
 (39) Emilio: No *hombre* no es así. (ANHQV)

Hombre encabeza una intervención en la que se quiere expresar sorpresa (40) o desacuerdo y discrepancia con la intervención anterior (41):

- (40) Enrique: *Hombre*/ es una novedad muy agradable en mi vida. (LQSA)
 (41) Juan: Según investigaciones una caldera nueva puede costar unos// 10000 euros/ más de millón y medio.
 Emilio: Pero qué dices/ *hombre*. (ANHQV)

Hemos observado un empleo profuso de la derivación morfológica con el prefijo *super-* y los sufijos *-ísimo*, *-ón*, *-azo*, *-ote*, que pueden añadirse tanto a sustantivos como a adjetivos:

- (42) Mayte: ¡Uy! Pero si él está *liadísimo* con las fiestas patronales/ este hasta las doce no viene. (LQSA)
 (43) Lorena ¿Qué?// No no/ no estoy fumando ¿eh?/ estaba cerca del humo porque// porque tengo *superfrío* ¿eh? (AIDA)
 (44) Fermín: A ver, no caigamos en los *topicaços*/ ¿Cómo nos vamos a enamorar en un cuarto oscuro si no se ve nada? (LQSA)
 (45) Judith: Pero no así// Esto es la invasión de los ultra cuerpos/ por favor// Mira Nacho/ yo me enrollé con ese señor/ ¿Y Raúl? Pero si era un skater *supermalote* y ahora parece un instalador de persianas. (LQSA)

El cuantificador coloquial, *menudo/a*, antepuesto a un sustantivo también tiene valor intensificador:

- (46) Fermín: *Menuda* pájara estás tú hecha. (LQSA)

Asimismo, es frecuente el uso de los conectores con valor fático y apelativo que sirven para controlar y regular el contacto entre los participantes (*¿no?*, *¿eh?*, *¿sabes?*, *¡Oye!*, *¡Mira!*):

- (47) Alicia: *Oye/ tráeme los ajitos y cebollas* (ANHQV)
- (48) Fidel: [...] *oye papá no veas qué coqueta me está quedando la casa/ mira/ es como decorar mi casa de muñecas victorianas pero ahora en tamaño real* (AIDA)

Se ha puesto de relieve el uso de la conjunción *que* como elemento de conexión discursiva, es decir, introductor de oraciones “independientes”, con carácter de expletivo y con capacidad de añadir matices de énfasis (Porroche Ballesteros, 2000). En los ejemplos siguientes, *que* introduce un comentario con matiz de causalidad (49) o tiene función de llamar la atención en el enunciado que le sigue (en 50 se puede inferir la supresión de un imperativo con valor fático [Mira] que...); en 51 *que* crea una relación con el enunciado emitido por otro personaje:

- (49) Antonio: ¿No decías que no te gusta que veamos la tele mientras comemos? Vamos a hablar coño/ *que* ya no hablamos. (LQSA)
- (50) Mauri: Luego no te irás a echar atrás ¿eh?/ *que* te conozco/ *que* luego llegamos a la cena y me presentas como a tu primo al jefe. (ANHQV)
- (51) Roberto: Yo sí puedo/ verás como se lo digo.
Lucía: *que* no mi amor/ *que* no// pobrecitas. (ANHQV)

Por último, cabe analizar la partícula *si* con valor reactivo (Calvi, 2007), muy común en el habla oral por su fuerza argumentativa. En el siguiente ejemplo el tono replicativo está reforzado por la estructura exclamativa y por la presencia de la conjunción adversativa *pero*:

- (52) Javi: ¿Estás loca? Que no se puede mezclar con alcohol.
Lola: ¡*Pero si* mi madre lo ha hecho toda la vida! (LQSA)

En 53 introduce un argumento coorientado con la intervención del interlocutor:

- (53) Fermín: ¡Coño! que ha sido un lapsus/ no sé por qué me ha dado por Amancio/ estamos sensibles ¿eh?
Amador: ¡Ay! *si* es que son muchos disgustos/ estoy muy falto de cariño Fermín. (LQSA)

4.3. NIVEL SINTÁCTICO

A nivel sintáctico, a pesar de ser un texto planificado en un guion y de presentar entonces una estructura gramatical bastante cerrada y ordenada, se ha detectado un número considerable de excepciones que sugieren una voluntad de restar convencionalismo y de aplicar algo de desorden, como ocurre en cualquier intercambio espontáneo. Se observa una sintaxis concatenada en la que se acumulan los enunciados y falta la subordinación, como si las intervenciones de un hablante reprodujeran el flujo de sus pensamientos. Cabe destacar el uso de mecanismos que otorgan discontinuidad al discurso, como por ejemplo, vacilaciones, titubeos, reformulaciones, enunciados suspendidos...:

- (54) Mauricio: Entiendo entiendo es que para mí así para mí ha sido un shock esto es como si ahora mismo lo dice/ no sé/ Mariano Rajoy pero tranquilo tú no te preocupes yo después de tres lingotazos ya lo voy a superar. (AIDA)
- (55) Mauri: Bueno tú tranquilo ¿eh? tranquilo/ que este marrón no te lo comes tú solo/ faltaría más/ vamos/ mira/ yo ya no voy a hacer cena ni nada/ lo que vamos a hacer es un plan Juan/ un plan. (ANHQV)
- (56) Paco: Pero Juan// yo meee/ estoy a punto de echarme a llorar.
Juan: Oiga/ pero yo/ cariño no les diga nada a los niños ¿eh? este es un lamentable error. (ANHQV)
- (57) Gonzalo: Yo solo al campo que crees que soy yooo/ yo soyyy/ venga chicos por favor que estoy mal que me acuerdo de Carlota hombre que estoy en casa de mis padres con cuarenta años y mi madre me arropa todas las noches con un edredón de Heidi coño. (7V)
- (58) Lorena: Que te va a oír/ que te va a oír aleja tu homofobia de mi oído/ te digo una cosa// esta es la última vez que nos vas a ver. (AIDA)
- (59) Juan: ¿Y las madres? Porque hay que ver Emilio cómo vienen las madres a buscar a los niños/ pero yo me mantengo firme porque tengo una responsabilidad/ hay una pelirroja/ que yo sé que va de lo que vaaa// Emilio, porque me busca/ eso se nota/ y que está la mujer que es uuunn/ essss/ bueno eso.(ANHQV)
- (60) Alicia: ¿Qué tal tu retraso?
Luca: Bueno, pues ahí va, pero vamos, que tampoco →
A.: Estás acojonada.
L.: Totalmente. (ANHQV)

Es más, la elisión otorga mayor fuerza ilocutiva al enunciado, ya que las construcciones suspendidas junto con la entonación constituyen un recurso para dar relieve y énfasis a algún elemento de la frase; aquí se quiere subrayar la cantidad impresionante de ropa y de zapatos:

- (61) Isabel: A mi gusto, muy moderno// Pero mira/ tiene una cantidad de ropa →
Paloma: ¿Ah sí? ¿Y es de marca?
I.: Toda/ Mira/ tiene unos zapatos que ni te imaginas y unos bolsos →(ANHQV)

Creemos que esta fragmentación y la presencia de implícitos son los aspectos que más distinguen el habla serial con respecto a los diálogos filmicos, que resultan más estáticos y compactos, es decir, poseen una mayor uniformidad en la estructura de los turnos conversacionales y de los enunciados (Rossi, 2002 cit. en Perego, 2005).

En este ejemplo, se observan muchas repeticiones:

- (62) Roberto: Venga Isabel hasta luego.
Isabel: ¡Uy! Pero mira/ *espera espera espera*/ mira cómo llevas la camisa/ te la plancho un momento
R.: *No no no no no*/ Esta es de la que se llevan arrugadas.
I.: Pero ¿cómo la vas a llevar arrugada? *Anda anda* ¡quíatela!
R.: *No no* muchas gracias/ pero es que llego tarde/ de verdad.
I.: *Que no que no* que tú no vas a ir a la calle con la camisa así/ vamos.
R.: Bueno *vale vale vale vale*/ Isabel/ ya me la quito yo/ tome. (ANHQV)

También se contempla el elevado grado de redundancia, el intento de explicarlo todo con detalle para enfatizar lo que se está diciendo con fines diferentes, por ejemplo, en el caso que nos atañe Gonzalo quiere que sus amigos sintiendo pena por él acepten la invitación:

- (63) Carlota: Es que estaba de oferta y/ bueno vale sí lo hago por Gonzalo pero/ que quieres/ no me hago la idea de que ya no vive aquí por las mañanas hago café para dos por las tardes veo sus dibujos animados favoritos y por la noche me sobra cama. (7V)

Se observa la presencia de estrategias que realzan los elementos del enunciado, como el cambio del orden de las palabras para enfatizar lo que se está diciendo. En 64 se observa una dislocación a la izquierda, en la que el artículo anticipa el tema:

- (64) Lorena: Quéééé yo no lo voy a respetar *la que* está en la cárcel es *mi madre* [...] (AIDA)

Se emplean también estructuras enfáticas, con la posposición del demostrativo, que adquiere un valor despectivo; en este ejemplo, Jonathan quiere que se baje el volumen del equipo de música: utiliza la palabra comodín *cacharro* para referirse a él y pospone el demostrativo para enfatizar un tono de enfado, que ya puede inferirse del término malsonante *joder*:

- (65) Jonathan: ¡Joder baja el volumen del cacharro *ese!* (AIDA)

El fuerte anclaje espacio-temporal al momento de la enunciación explica la presencia de la deixis; en estas dos ejemplificaciones se emplean dos indicadores de lugar para ubicar en el espacio el jarrón y a Patri en el contexto comunicativo:

- (66) Jonathan: Oye/ Aidita/ el jarrón *aquí* ¿lo has visto? (AIDA)
 (67) Amador: Vale vale/ *abí* mira/ es la Patri/ o sea/ ¿qué tal estás preciosa? (LQSA)

Se utiliza una serie de estructuras sintácticas con valor hiperbólico: “la de + sustantivo”; “con lo + adjetivo/sustantivo”:

- (68) Eugenia: pero que eres tonto/ *la de veces* que te lo he dicho y tú sigues comportándote así. (AIDA)
 (69) Eugenia: *Con los pivotazos* que tienes no me lo puedo creer cómo has podido recaer. (AIDA)

Se rastrean también estrategias de atenuación, como por ejemplo, el uso de sufijos diminutivos, a veces, con matiz irónico. En este caso, Concha ofrece una *propinilla* a Emilio para arreglar un enchufe, pero el portero, conoce su tacañería, no se hace muchas ilusiones:

- (70) Concha: ¡Tú vas a ir al tercero! Arreglar el enchufe a esas dos golfas de arriba ¡que se me están quejando!
 E.: Venga/ pero mi contrato no pone que yo tengo que arreglar ningún enchufe/ bueno ni pone eso ni pone nada porque no tengo contrato.
 C.: Venga que luego te daré una *propinilla*.
 E.: Sí/ un viaje al Caribe me voy a pagar yo con tu *propinilla*. (ANHQV)

otras veces, con valor afectivo y cariñoso:

- (71) Paloma: Voy a hacer unas croquetas y una *ensaladita* (AIDA)
 (72) Isabel: ¡Hola Roberto! Oye/ bueno os dejo ¿eh? Encantada y ya sabéis/ cuando queráis subís y os preparo un *cafetito*/ Venga ¡Adiós! (ANHQV)

4.4. INTENSIFICACIÓN Y HUMOR

El fin interpersonal de los diálogos y de la relación con el público, cuyo objetivo es provocar la risa, favorecen la aparición de una serie de recursos expresivos y elativos. La intensificación, por lo tanto, es una de las estrategias más utilizadas para dar a entender más de lo que realmente se dice, y de manipular realzando los enunciados con objetivos diferentes (Albelda, 2005). En particular, en las series, esta categoría pragmática sirve en la mayoría de los casos para que un personaje adquiera protagonismo y su ocurrencia resulte cómica. A continuación, veremos en detalle cuáles son los recursos intensificadores que otorgan al texto un valor irónico y humorístico.

Los sufijos aumentativos, como *-azo*, y el cuantificador coloquial *menudo/a*, que puede acompañar neologismos que ya tienen un sufijo aumentativo, como en 73 (*palizón*), refuerzan el valor enfático del enunciado. Sin embargo, estos ejemplos son casos también de ironía prototípica, ya que violan el principio de cantidad, que es el que nos sugiere dar informaciones exactas. De hecho, en 73 la expresión se refiere a lo contrario, es decir, al poco esfuerzo en la limpieza de Roberto; lo mismo ocurre en 74, donde Alicia afirma que Emilio es un “partidazo”, pero inmediatamente después enumera una serie de acciones humildes:

- (73) Lucía: Pues sí/ muy bien/ has puesto una lavadora has planchado un poquito/ pero ¿tú ni vas a limpiar?
 Roberto: Coño/ sí que he limpiado/ *menudo palizón* me he dado. (ANQHV)
 (74) Alicia: Pero mujer/ ¡no te enfades! Emilio es un *partidazo*. te saca la basura te riega las plantas te trae el correo a casa...
 Belén: Mira/ ¡no lo quiero volver a ver en la vida!
 Alicia: Pues/ lo vas a tener complicado// es el portero. (ANHQV)

Las estrategias elativizadoras pueden acumularse en una única intervención con un fin humorístico. En este ejemplo, Mauri emplea una exclamación (“¡Qué gracioso eres!”), un superlativo (“graciosísimo”) y un modismo (“me has matado de la risa”) para contestar a su novio que se ofrece a ir al videoclub a sacar películas que tengan

como argumento principal un accidente para tomarle el pelo a Mauri, que tiene una pierna escayolada:

- (75) Mauri: No no no no/ no me fío de la película que tú vayas a traer.
 Fernando: Pues mira/ yo ya pensaba en “Aterrizas como puedas” o “Héroe por accidente” o “Más dura será la caída”.
 Mauri: ¡Qué gracioso eres! Graciosísimo, me has matado de la risa. (ANHQV)

Es muy frecuente la intensificación que afecta a la actitud. Es decir, aquellos procedimientos que imprimen mayor fuerza al acto ilocutivo y sirven para enfatizar el acuerdo o el desacuerdo (sorpresa, recriminación, oposición). En particular, he observado el uso frecuente de la forma *que*, que supone la presencia de un verbo *dicendi*, y representa la insistencia negativa, como en 76; en 77 introduce una relación de causa-consecuencia con la intervención antecedente. Además, en 76 se juega con las palabras (“pastis” acortamiento de pastillas de droga y “pasta”) y en 77 con el doble sentido con matiz sexual, lo que provoca la risa en el público:

- (76) Jonathan: *Que* no/ espera un momentito [...] *que* ya tengo las pastis de la fiesta// *que* no la pasta las pastis/ joder macho [...] (AIDA)
 (77) Paloma: Pero ¿qué hago esta noche? Yo no puedo dormir sin mi marido.
 Emilio: *Que* se acueste en la portería conmigo doña Paloma. (ANHQV)

La metáfora, la comparación y la hipérbole son figuras retóricas de pensamiento de gran expresividad, ya que permiten la creatividad del hablante y propician la imaginación del interlocutor (Vigara Tauste, 1992: 179). Desde el punto de vista argumentativo, estos tropos se pueden considerar como intensificadores, puesto que refuerzan de forma positiva o negativa una idea del hablante. Se caracterizan por el humor, la intensificación de la cantidad o cualidad y su capacidad explicativa (Briz, 2000: 138).

Al lado de las metáforas simbólicas, que son las más convencionales, se usan metáforas icónicas, que el hablante crea *ad hoc* en el contexto comunicativo. En este caso, puede ser necesario un mayor esfuerzo del interlocutor para interpretarla correctamente, aunque ganen en fuerza expresiva. El término metafórico puede ser un personaje de la actualidad, puesto que los elementos culturales sirven para llenar el mundo de significado y hacerlo más comprensible (Geertz, cit. en Duro, 2001). En el ejemplo siguiente, se sobreentiende que Elizabeth Taylor ha tenido tantos maridos y divorcios que ya no le afecta la separación:

- (78) Diana: Venga mujer si es normal que estés así/ a todo el mundo le afecta una separación bueno/ a no ser que seas *Elizabeth Taylor* tienes que animarte/ probar cosas nuevas. (7V)

En este ejemplo, se remite a la Duquesa de Alba, que poseía numerosos títulos nobiliarios; la metáfora produce un efecto cómico porque se está hablando de los títulos profesionales:

- (79) Aída: Dios vengo destroza(d)a/ me he pateo(d)o medio Madrid buscando trabajo allá/ en todo te piden que si el título de tal que si el título de cual pues si quieren títulos que contraten a la *Duquesa de Alba*. (AIDA)

Aquí se recurre a la metáfora de la orca para afirmar que la chica ya era muy gorda y la píldora no le afectaría en su aspecto físico:

- (80) Fermín: Pero no te creas ¿Eh? La Raluka se las tomaba como lacasitos/ la hija puta no se quería tomar la píldora normal porque decía que la hinchaba/ y yo/ ¿más?// pero si eres una *orca asesina*.(LQSA)

La hipérbole y el clímax ascendente exageran el mensaje que se está transmitiendo y producen enunciados humorísticos. En 81 Emilio afirma que por los problemas que le ha creado Belén se le ha caído la perilla y que si perdiera el pelo, sería aún más grave y la denunciaría; en 82 Mauri exclama “el presidente del Gobierno” para referirse al cargo de presidente de la comunidad de vecinos, exagerando irónicamente sus funciones:

- (81) Emilio: Mira Belén...// se me ha caído la perilla por tu culpa/ Como se me caiga también el pelo de la cabeza/ te denuncio. (ANHQV)
- (82) Mauri: ¿Y tú quién eres para decir esto?
Juan Cuesta: Soy Juan Cuesta/ el presidente de la comunidad.
M.: ¡El presidente del Gobierno! (ANHQV)

La intensificación con estructuras comparativas son muy rentables y producen una intensificación relativa (Albelda, 2005: 114). Se trata de comparaciones muy creativas, originales e hiperbólicas y, por lo tanto, con un alto valor cómico-humorístico:

- (83) Vero: Ya no si es que yo quiero creerte pero es que me inspiras menos confianza que un socorrista sin brazos. (7V)
- (84) Diana: Ya Carlota llevas toda la semana comprándole cosas a Gonzalo pero que en el baño ya *hay más espuma de afeitarse que en el cuartel de la legión*. (7V)
- (85) Aída: ¿Te pasa algo?
Richard: Es que no sé cómo dejar a Julia sin destrozarle el corazón/ lo que yo he sido ¿eh? *he destrozado más corazones que el colesterol y los triglicéridos juntos*.
A.: Mmh que se me estás haciendo viejo ¡uy!// de aquí a usar viagra hay un paso/ mira/ Richard/ *lo de cortar es como depilarse*/ hay que hacerlo del tirón. (7V)

En 86 la estructura comparativa tiene un valor persuasivo, ya que se encuentra después de un fragmento muy espontáneo en el que abundan repeticiones y falsos comienzos. Se trata de una intervención muy agitada en la que Gonzalo quiere convencer a sus amigos de que vayan a pasar el fin de semana con él en una casa rural “que es tan rural que en vez del tejado tiene boina”:

- (86) Gonzalo: Venga chicos/ que va a ser un fin de semana genial ¿eh? Mirar que casa mirar que casa por favor es rural rural/ bueno *es tan rural que en vez del tejado tiene boina* para que// ¿eh chicos? ¿venís? ¿eh Richard? (7V)

La enumeración es también un procedimiento muy empleado en la conversación para dar relieve a lo dicho; aquí la acumulación termina con un enunciado inesperado “te envidio”, seguido inmediatamente después por “te censuro” y la repetición de este verbo acompañado por el cuantificador *mucho*. La contradicción entre dos lexemas caracterizados por el rasgo [más intenso] la envidia y la censura con los que Carlota formula su juicio producen el humor:

- (87) Carlota: Vamos a ver si lo he entendido/ tú crees que has cortado con Julia y te enrollas con Vero/ luego Julia dice que no ha cortado contigo y te enrollas con Julia/ luego vas al cine con Vero y te enrollas con Vero/ Joer Richar desde luego es que// *te envidio y te censuro ¿eh? te censuro mucho*. (7V)

5. CONCLUSIONES

El éxito de las series televisivas se debe, por una parte, a las temáticas cotidianas tratadas y a los problemas a los que cada uno de nosotros tenemos que enfrentarnos en la vida diaria (mudanzas, averías en la casa, peleas con los hijos, bodas...); por otra parte, a la comicidad y a la ironía con las que se perfilan los contenidos. Además, la fuerza de los diálogos es fundamental para interesar al espectador. De hecho, del análisis por niveles se desprende que en este formato se intenta reproducir la gran variedad situacional que se encuentra en la lengua oral espontánea. En las series tenemos, pues, una muestra de una oralidad moldeada sobre el habla real: se pasa del ‘parlato-recitado’ al ‘recitado naturale’ (Melloni, 2004) a través de la libre interpretación del actor o mediante segmentos de improvisación sobre todo en los casos en los que el público asiste al rodaje y participa activamente con los aplausos y las risas. Esta simulación del habla cotidiana sirve para que el público tenga la ilusión de asistir a una escena de la vida real: los diálogos resultan verosímiles, creíbles y eficaces y consiguen así activar mecanismos de identificación por parte de los espectadores y disminuir la distancia entre público y actor.

En particular, en la comedia de situación encontramos la mayoría de los recursos de la lengua hablada como, por ejemplo, léxico reducido, palabras malsonantes, jergas marginales, vocativos, marcadores conversacionales, modismos..., e, incluso, aquellos mecanismos que otorgan discontinuidad al discurso (vacilaciones, titubeos, reformulaciones, enunciados suspendidos...) propios de la improvisación del habla espontánea, y que suelen omitirse en otros géneros de ficción audiovisuales, como las películas.

Sin embargo, cabe destacar que para producir el efecto cómico-humorístico, objetivo principal de las series, se recurre a numerosos procedimientos de intensificación. En particular, los afijos y cuantificadores se emplean cuando se quiere afirmar lo contrario, y sobre todo son productivas con—fines humorísticos las metáforas, símiles, hipérbolos y los juegos de palabras.

De esta manera, el habla coloquial favorece la creación de una realidad paralela en la que la audiencia puede identificarse y el humorismo se convierte en una verdadera estrategia narrativa y conversacional con una finalidad positiva, es decir, reforzar la relación con el público, el cual tendrá que poner en marcha su capacidad pragmática para entender el mensaje (Yus, 1996).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBELDA, M. (2005): *La intensificación en el español coloquial*, Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universitat de València.
- ALFIERI, G. (2008): “La lingua della televisione”, en Trifone, P. (ed.): *Lingua e identità. Una storia sociale dell’italiano*, Roma: Carocci, 163-185.
- ALVARADO ORTEGA, M. B. (2012): “Una propuesta de estudio para el humor en la conversación coloquial”, *ELUA*, 26, 7-28.
- BRIZ, A. (1996): *El español coloquial: situación y uso*, Madrid: Arco/Libros.
- ____; GRUPO VAL.ES.CO. (2000): *¿Cómo se comenta un texto coloquial?*, Barcelona: Ariel.
- ____ (2001): *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatografía*, Barcelona: Ariel.
- CALVI, M.V. (2007): “Il si replicativo spagnolo e la sua traduzione in italiano”, en San Vicente, F. (ed.): *Partículas. Particelle. Estudios de lingüística contrastiva español e italiano*, Bologna: CLUEB, 259-267.
- CARRIÓN, J. (2015): “Pensamos en serio porque pensamos en serie”, *Revista Mercurio* 176, 6-7.
- CHAUME, F. (2001): “La pretendida oralidad de los textos audiovisuales”, en Agost, R.; Chaume, F. (eds.): *La traducción en los medios audiovisuales*, Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, 77-88.
- DURO, M. (ed.) (2001): *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- FUENTES RODRÍGUEZ, C. (1993): “Comportamiento discursivo de bueno, bien, pues bien”, *ELUA*, 9, 205-221.
- ____ C. (1997): “Los conectores en la lengua oral: es que como introductor de enunciado”, *Verba. Anuario galego de filoloxía*, 24, 237-263.
- GRASSO, A. (2007): *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti dei libri e del cinema*, Milano: Mondadori.
- GRIGNAFFINI, G. (2012): *I generi televisivi*, Roma: Carocci.
- LANDONE, E. (2009): *Los marcadores del discurso y cortesía verbal en español*, Bern: Peter Lang.
- MELLONI, A. (2004): *Tra immagine e parola. Costruzione del racconto e varietà discorsive nella fiction cinetelvisiva ispanica*, Salerno: Oèdipus.

- NENCIONI, G. (1976): *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna: Zanichelli.
- PEREGO, E. (2005): *La traduzione audiovisiva*, Roma: Carocci Editore.
- PONS BORDERÍA, S. (2003): “From agreement to stressing and hedging. Spanish *bueno* and *claro*”, en Held, G. (ed.): *Partikeln und Höflichkeit*, Bern: Peter Lag, 219-236.
- PORTOLÉS LÁZARO, J. (1993): “La distinción entre los conectores y otros marcadores del discurso en español”, *Verba. Anuario galego de filoloxía*, 20, 141-170.
- PORROCHE BALLESTEROS, M. (2000): “Algunos aspectos del uso de *que* en el español conversacional. (*Que* como introductor de oraciones “independientes”)”, *CLAC*, 3 [http://pendientedemigracion.ucm.es/info/circulo/no3/porroche.htm consultado el 10/10/2015].
- RUIZ GURILLO, L. (2012): *La lingüística del humor en español*, Madrid: Arco/Libros.
- ___ (2013): “El monólogo humorístico como tipo de discurso. El dinamismo de los rasgos primarios”, *Cuadernos AISPI*, 2, 195-218.
- TONIN, R. (2014): ““Un poquito de por favor”: la sfida dell’oralità alle limitazioni del sottotitolo”, *Cuadernos Aispi*, 4, 213-228.
- VIGARA TAUSTE, A. M.^A (1992): *Morfosintaxis del español coloquial*, Madrid: Gredos.
- YUS, F. (1996): “La Teoría de la Relevancia y la estrategia humorística de la incongruencia-resolución”, *Pragmalingüística*, 3-4, 497-508 [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/22937/1/Francisco_Yus_1996_Pragmalinguistica.pdf consultado el 07/10/2014]