

Aproximaciones a la oralidad en el texto audiovisual

MARÍA VALERO GISBERT

Università degli studi di Parma

Dipartimento di Antichistica, Lingue, Educazione, Filosofia (A.L.E.F.)

Area di Lingue e Letterature Straniere

Viale S. Michele 9,

43100 Parma

E-mail: mvalero@unipr.it

APROXIMACIONES A LA ORALIDAD EN EL TEXTO AUDIOVISUAL

RESUMEN: El lenguaje coloquial, según lo define Beinhauer (1973: 9), es “el habla tal como brota natural y espontánea en la conversación diaria”. En el lenguaje del guión cinematográfico –texto escrito para ser hablado (Chaume 2004)–, nos encontramos ante la necesidad de representar la lengua viva conversacional de manera verosímil. Se reflexionará sobre las características del discurso oral en el lenguaje de ficción. Tomaremos como base un corpus formado por fragmentos de seis películas españolas. El objetivo que perseguimos es el de identificar los rasgos más relevantes de la lengua oral en el texto audiovisual. Nuestra hipótesis de trabajo será comprobar si las muestras seleccionadas responden a las características del llamado ‘discurso oral prototípico’ (Briz 1995). Las muestras que presentamos provienen de las películas de Almodóvar: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *La flor de mi secreto* (1995), *Hable con ella* (2002), *Volver* (2006) y *Los abrazos rotos* (2009). La elección de este director se ha realizado en función del lenguaje que utilizan sus personajes, caracterizado por un tono informal donde, en teoría, prevalecen los elementos coloquiales.

PALABRAS CLAVES: oralidad; lenguaje coloquial; conversación oral; diálogo cinematográfico; verosimilitud.

SUMARIO: 1. Introducción. 2. En torno al discurso oral. 3. Del guión cinematográfico (escritura audiovisual) al diálogo fílmico. 4. En torno a la oralidad fílmica o escritura oralizada. 4.1 Niveles fonético-fonológico//morfosintáctico. 4.2. Nivel léxico-semántico. 4.3. Nivel morfosintáctico. 5. Conclusiones.

Fecha de Recepción
Fecha de Revisión
Fecha de Aceptación
Fecha de Publicación

29/03/2016
02/11/2016
03/11/2016
01/12/2016

APPROACHES TO ORALITY IN THE AUDIOVISUAL TEXT

ABSTRACT: Colloquial language, as defined by Beinhauer (1973: 9), is “speech such as springs naturally and spontaneously in daily conversation”. In the case of a screenplay –that is, a text written to be spoken (Chaume 2004)–, we are faced with the need to provide a credible representation of living conversational language. This essay focuses on the characteristics of oral discourse in the language of fiction on the basis of a corpus of excerpts from six Spanish films. Its aim is to identify the most important features of oral language in the audiovisual text. The essay’s working hypothesis will be to verify whether the selected samples reflect the features of so-called ‘prototypical oral discourse’ (Briz 1995). The samples are taken from the following films by Almodóvar: *What Have I Done to Deserve This?* (1984); *Women on the Verge of a Nervous Breakdown* (1988), *The Flower of My Secret* (1995), *Talk to Her* (2002), *Volver* (2006) and *Broken Embraces* (2009). This director was chosen in view of the function of the language used by his characters, characterized by an informal tone in which colloquial elements are theoretically prevalent.

KEY WORDS: orality; colloquial language; oral conversation; film dialogue; similarity.

SUMMARY: 1. Introduction. 2. On oral discourse. 3. From film script (audiovisual writing) to film dialogue 4. On filmic orality or orality writing. 4.1. phonetic-phonologic//morphosyntactic levels. 4.2. Lexico-semantic level. 4.3. Morphosyntactic level. 5. Conclusions.

APPROCHES DE L'ORALITE DANS LE TEXTE AUDIOVISUEL

RÉSUMÉ: Le langage familier, tel qu’il est défini par Beinhauer (1973: 9), c’est “la parole telle qu’elle surgit naturellement et spontanément dans la conversation quotidienne”. Dans la langue du scénario –texte écrit pour être dit (Chaume 2004)–, nous sommes confrontés à la nécessité de représenter la langue vivante de la conversation crédible. Nous nous pencherons sur les caractéristiques du discours oral dans le langage fictionnel. Nous allons prendre comme base un corpus constitué par des fragments de six films espagnols. Le but est d’identifier les caractéristiques les plus importantes de la langue orale dans le texte audiovisuel. Notre hypothèse de travail sera de déterminer si les échantillons sélectionnés répondent aux caractéristiques du soi-disant ‘discours oral prototypique’ (Briz 1995). Les exemples que nous présentons proviennent des films d’Almodóvar: *Qu’ai-je fait pour mériter cela?* (1984), *Femmes au bord de la crise de nerfs* (1988), *La fleur de mon secret* (1995), *Parle avec elle* (2002), *Volver* (2006) et *Étreintes brisées* (2009). Le choix de ce directeur a été réalisé en fonction de la langue utilisée par ses personnages, qui se caractérise par un ton informel où, en théorie, l’emportent les éléments les expressions familières.

MOTS CLÉS: oralité; langue familière; conversation oral; dialogue du cinéma; vraisemblance.

SOMMAIRE: 1. Introduction. 2. Autour du discours oral. 3. Des le scénario (écriture audiovisuelle) au le dialogue fílmique. 4. Autour de l’oralité fílmique ou écriture oralisée. 4.1 Niveaux phonétiques-phonologiques // morfosintatique. 4.2. niveau lexical-sémantique. 4.3. niveau morfosintatique 5. Conclusions.

Aproximaciones a la oralidad en el texto audiovisual¹

MARÍA VALERO GISBERT

1. INTRODUCCIÓN

Partiendo de un breve *excursus* sobre la oralidad, nos proponemos analizar los rasgos del discurso oral presentes en el texto audiovisual². Nuestro objetivo es aislar dichos atributos en un corpus limitado de textos audiovisuales y comprobar si el diálogo cinematográfico –por su carácter imitativo– puede considerarse desde la perspectiva de la prototipicidad oral de Briz (2000).

2. EN TORNO AL DISCURSO ORAL

En “Análisis de un texto coloquial”, Briz (2000) manifestaba la voluntad de encontrar un modelo de base pragmática capaz de dar cuenta de manera sistemática del discurso oral. Precisamente desde una perspectiva pragmática pueden abordarse la descripción y la exposición de los usos de la lengua. En efecto, determinados fenómenos lingüísticos no pueden explicarse recurriendo únicamente a la gramática, pues otros factores de índole extralingüística y sociocultural empapan una lengua que, por naturaleza, es permeable. Aunque, claro está, esto no significa que se pueda prescindir de ninguna de las dos (gramática o pragmática). Lo expone claramente Escandell (1996b: 96) al afirmar que “la relación que debe existir entre el enfoque gramatical y el [...] pragmático no debe ser de oposición, sino de integración y de complementariedad”.

Desde el punto de vista pragmático, los actos de habla se manifiestan de manera diferente según el medio en el que se actualicen: oral o escrito. Frente a la planificación textual representativa del discurso escrito, que rehúye las repeticiones, anacolutos, autocorrecciones, entre otras cuestiones, el oral se caracteriza por las interrupciones, reformulaciones y otras particularidades que estudiaremos a continuación. En definitiva, por una espontaneidad típica de lo oral informal.

El desarrollo de la conversación presupone una serie de peculiaridades entre las que se distinguen un cierto dinamismo entre los actantes que intervienen en la comunicación y un turno de palabra no determinado con antelación. Estas propiedades implican la inmediatez que se traduce en espontaneidad. Si la relación entre los interlocutores³ es de igualdad, el tono

¹ Agradezco los valiosos comentarios de los revisores anónimos.

² Por texto audiovisual se entiende un texto cuyo sentido se construye a través de numerosos códigos de significación (Chaume, 2004). Nosotros nos centramos en el código lingüístico.

³ Para un estudio sobre las relaciones entre los participantes en una conversación, véanse R. Brown and A. Gilman (1960) o Blas Arroyo (1997 y 2005).

predominante será informal. Hidalgo (2003: 205) identifica la conversación como coloquial cuando no está planificada “lo que implica un escaso control de la producción de habla, que favorece la presencia de reinicios, vacilaciones y vueltas atrás”. Estas características – entre otras– son privativas de la oralidad, de la conversación oral que Briz denomina “conversación oral prototípica”. Este autor distingue dos tipos de rasgos en relación con la denominada conversación coloquial, a saber, rasgos conversacionales y rasgos coloquiales. Los primeros se refieren al tipo de discurso y se consideran ‘primarios’, estos se caracterizan por “una ausencia de planificación, finalidad interpersonal y tono informal” (Briz 2001: 289); mientras que los segundos, llamados ‘coloquializadores’ aluden al registro y se caracterizan por “la relación de igualdad entre los interlocutores, relación vivencial de proximidad, marco discursivo familiar, cotidianidad temática” (ibídem). Estos últimos, combinados con los rasgos situacionales, permiten colocar la conversación en una escala de más o menos coloquialidad, y por tanto, más cerca de la interlocución prototípica según los rasgos que se den en ese intercambio comunicativo. Junto al modelo prototípico, Briz distingue las “conversaciones coloquiales periféricas” que, siendo coloquiales, presentan una gradación progresiva que las aleja del prototipo y las sitúa en la periferia. En definitiva, los rasgos coloquializadores permiten identificar la conversación según estos dos tipos: coloquial prototípica o coloquial periférica. Veamos a continuación la relación entre oralidad y escritura.

Las manifestaciones de la oralidad no son exclusivas de la conversación ya que también se encuentran en otros testimonios orales como la entrevista, el debate y, entre otros, el texto audiovisual del que nos ocupamos aquí. Y no solo se dan en el medio oral sino también en el escrito. De hecho, elementos característicos de la lengua oral pueden rastrearse en el texto escrito. Hablamos de la oralidad en la escritura literaria, encontramos numerosos ejemplos en la literatura (Seco, 1984), recuérdese el proceso de cambio que se vivió en la Edad Media en la utilización de un canal de comunicación distinto, es decir, el paso de la oralidad a la escritura. El uso de medios escritos no significa una ruptura con el modo de comunicación anterior. Por el contrario, se produce una influencia del discurso oral sobre el escrito, en otras palabras, trasvases de la oralidad en la escritura. En este sentido, Bustos Tovar (1997: 40) afirma que “hay [...] una constante imbricación entre oralidad y escritura” porque lo oral a su vez “adquiere unos determinados modelos de organización textual”.

En el texto escrito las características que contrastan de manera evidente con las del oral son, desde el punto de vista morfosintáctico y léxico-semántico, el uso de proposiciones complejas, estructuración del discurso, una fuerte resistencia al uso de modismos, interjecciones y otros recursos típicos de la oralidad. Se trata de un discurso bien estructurado, formal donde las variantes lingüísticas están neutralizadas.

Sin embargo, lo que nos interesa ahora es ese movimiento que nos lleva del discurso oral al escrito cinematográfico o guión.

Situando la oralidad y la escritura en dos líneas paralelas separadas, podemos observar un punto de encuentro, es decir, desde nuestro punto de vista, la ‘planificación textual’ característica del escrito junto con la ausencia de dicha organización que caracteriza a la oralidad, dejan ver, en una especie de espacio interseccionado, lo que podríamos denominar la ‘escritura oralizada’ del texto filmico. En otras palabras, hablamos de una escritura creada para ser recitada que, como explica Chaume (2004: 168), “ha de parecer oral”. Precisamente, entre estas dos modalidades expresivas (oral/escrito) se sitúa lo que Rossi (1999: 533) denomina “il parlato recitato”. Se trata de una realización oral a medio camino entre lo escrito y lo oral pues ha sido “imparato a memoria sulla base di un testo scritto”. En esta línea, tal como aclara Chaume (2004: 170) “no se trata de establecer dos polos dicotómicos aislados” sino de presentar el texto audiovisual en “un continuum de mayor elaboración a menor elaboración” es decir, de lo formal a lo espontáneo. En efecto, el diálogo filmico tiende a reproducir los rasgos que caracterizan el discurso conversacional.

En la escritura, explica Bustos Tovar (1997: 40) tomando como base el modelo de Charaudeau (1992), es “el sujeto hablante el que domina el entorno pragmático y solo hace intervenir al *otro* cuando le conviene para desarrollar la tematización del discurso”, esta operación puede aplicarse al trabajo que efectúa el guionista pues debe “reproducir la conversación coloquial textualizándola” (Bustos 1997: 42). Este es el modo, a nuestro entender, de representar lo oral en el cine (o también en el teatro), lo que explicaría que ciertos rasgos de lo que Briz (2000) considera prototípicamente oral no se hallaran en el discurso cinematográfico. A continuación se examinan las características de la oralidad mencionadas a partir de la realización de los actores.

3. DEL GUIÓN CINEMATográfico (ESCRITURA AUDIOVISUAL) AL DIÁLOGO FÍLMICO

En la escritura del guión cinematográfico han de considerarse tanto la narración de la historia como los factores técnicos. En esta investigación nos interesan exclusivamente los que se transmiten a través del código lingüístico y, concretamente, solo los aspectos que aluden al diálogo (queda fuera todo lo que se refiere a la iconicidad o didascalias presentes en la imagen).

Por lo que se refiere a la práctica del guionista y a la confección del guión, no se considera si su trabajo parte de una obra primera –por ejemplo literaria–, como tampoco nos detenemos en el estado de este arte). Evidenciamos brevemente la importancia de un diálogo que basa su existencia, en parte, en dos de las máximas griceanas: la de la pertinencia para lograr un diálogo que se pueda medir en términos de efectividad y la de la brevedad. Vale (1982) explica que la función del diálogo en el cine no debe entenderse como prioritaria sino como la última necesidad para que ese producto audiovisual

sea comprensible. En efecto, el diálogo es solo uno entre los numerosos códigos utilizados para que la historia adquiriera sentido.

Veamos a continuación la relación que se establece entre guionista y actor, es decir, el proceso que lleva del guión escrito a la producción oral de los actores. En este proceso se abre paso la noción de ‘adaptación’, de adecuación del diálogo escrito por el guionista a la producción oral del actor. Chaume (2004: 170) denomina a esta realización “discurso oral prefabricado” y lo opone al espontáneo centrándose en las consecuencias que tiene para el doblaje y la subtitulación, es decir, desde el punto de vista de estas modalidades de la traducción audiovisual. Subrayamos el adjetivo ‘prefabricado’ ya que nuestra hipótesis es comprobar si la relación entre el diálogo de los actores y el de la conversación espontánea no es de oposición.

Nuestra investigación focaliza, a través de las muestras que presentamos, la realización oral de los actores en la versión original filmica. Intentaremos entender si en estas muestras orales nos encontramos ante un tipo de oralidad prefabricada o si se puede caracterizar como prototípica o periférica según se cumplan las características especificadas por Briz (2010: 131) es decir, relación de igualdad, relación vivencial, marco de interacción cotidiano, cotidianidad temática.

4. EN TORNO A LA ORALIDAD FÍLMICA O ESCRITURA ORALIZADA

La oralidad, en palabras de Bustos Tovar (1997: 39), “se presenta [...] como un modelo de comunicación que responde a ciertas condiciones situacionales y contextuales distintivas”. En la escritura del diálogo cinematográfico, el guionista sabe muy bien que los diálogos se representan, no se leen y que su función, como se ha explicado, es complementaria, es decir, sirven para completar la información icónica. En definitiva, el código verbal puede resultar fundamental en la caracterización del personaje, es decir, en el grado de credibilidad que muestra al espectador. Veamos el análisis de las muestras atendiendo a los siguientes niveles: fonético-fonológico, léxico-semántico y morfosintáctico.

4.1. NIVELES FONÉTICO-FONOLÓGICO // MORFOSINTÁCTICO

Las pausas oralizadas, que observamos en la secuencia que presentamos a continuación de *Hable con ella*⁴, manifiestan la “vacilación expresiva del hablante” de la que habla Hidalgo (2005: 970). Aquí destacan los alargamientos silábicos *loooo...*; la función responde a la necesidad de reforzar lo

⁴ *Hable con ella*, película de Pedro Almodóvar, narra la historia de dos personas –Benigno (enfermero) y Marco (escritor argentino)-. Coinciden en un espectáculo teatral y algunos meses después vuelven a encontrarse en la clínica donde trabaja Benigno. Entre los dos nace una amistad, unidos por el trágico estado de coma en que se encuentran Alica (una joven bailarina de ballet que cuida Benigno) y Lydia (una torera de la que está enamorado Marco). La vida de las dos mujeres marcará la de los dos hombres.

dicho o ganar tiempo (después de una pausa para pensar lo que se va a decir) como en el diálogo entre Benigno y la profesora de Alicia:

<p>Contexto: profesora de ballet (Katerina). En el balcón, hablando con Alicia de la coreografía del espectáculo que va a realizar en Ginebra: 'Trincheras' de la I Guerra Mundial.⁵</p> <p>-Katerina (K): en Genève todo el mundo baila, es maravilloso, también hay bailarinas porque, mira, en el ballet cuando se muere un soldado emerge, de su cuerpo, su alma, su fantasma, y eso es... una bailarina. Tutú largo, blanco como las Wilis en Giselle, clásico pero c o n m a n c h a de s a n g r e rojo/⁶</p> <p>-Benigno (B): ¡qué bonito!</p> <p>-K: sí</p> <p>-B: a Alicia le está encantando</p> <p>-K: e(s) bonito porque de la muerte emerge la vida, de lo masculino emerge lo femenino</p> <p>-B: claro, claro</p> <p>-K: de lo terreno emerge... [SILENCIO]/</p> <p>-B: loo loo... ¡playa!</p> <p>-K: noooo, de lo terreno emerge... [SILENCIO]</p> <p>-B: loo loo... ¡agua!</p> <p>-K: ¡no!, no loo ... etérea, de lo terreno emerge lo etérea</p> <p>-B: ah, eh, mm, claro</p> <p>-K: lo impalpable, lo fantasma, tengo la música de la obra de Krzysztof Penderecki, la pieza para las víctimas de Hiroshima, es de la II Guerra Mundial, pero no importa</p> <p>-B: ¡qué qué va a importar, mujer! Alicia se acuerda perfectamente, además, ¿eh?</p> <p>-K: sí, eso es la música de la batalla, es brutal, bestial, y para las músicas de las muertes TENGO UNA OBRA MAESTRA⁷, que vais a escuchar ahora mismo, <i>vais a flipar</i></p>

(tabla 1)

Otro rasgo es la pronunciación enfática de algunas palabras o expresiones como *TENGO UNA OBRA MAESTRA* o la que se observa en *Los abrazos rotos*⁸: [...] *conmigo no vienes, qué PESADITO, de verdad* por poner otro ejemplo, pero abundan en el material analizado.

⁵ Todas las transcripciones que aparecen en este trabajo han sido realizadas a partir del original filmico por el autor del artículo.

⁶ Para representar los ejemplos de habla espontánea hemos recurrido en parte a las convenciones utilizadas por el grupo de investigación de la Universidad de Valencia Val.Es.Co (Cfr. Antonio Briz et al., 1995). Transcribimos los criterios de los que nos hemos servido: pronunciación silabeada (pe sa do), ↑entonación ascendente y descendente respectivamente.

⁷ El empleo de mayúsculas indica una pronunciación enfática, marcada.

⁸ *Los abrazos rotos* cuenta la historia de un famoso director de cine (Mateo) que pierde la vista en el accidente en el que su amante (Lena) muere. Vive escribiendo guiones y ayudado por Judit y el hijo de esta: Diego. Pasados los años, recibe la visita de una persona que le hará

En el nivel morfosintáctico, se observan faltas de concordancias como en *sangre rojo* aunque su función remite más la caracterización del personaje que a un error debido a la espontaneidad de la actriz.

También las repeticiones *no importa, qué va a importar // de lo terreno emerge* funcionan en el nivel interactivo y tienen función conectora, es decir, dotan de cohesión al discurso conversacional. Este aspecto es fundamental en la oralidad pues la conversación se articula sobre la repetición que, lejos de ser redundante como sucede en el discurso escrito, en el oral, como explica Bustos (1996: 43) “encadena semántica y pragmáticamente el *continuum* del discurso”. Precisamente, en la secuencia extraída de *La flor de mi secreto*⁹, la recurrencia de las expresiones *como has estao/calla* –unida a la modulación exclamativa y la estructura tonemática de la frase que especifica el grado de emotividad (positiva o negativa)– hace posible la transmisión de la intención de su emisor, esto es, expresar maravilla y expectación ante la actuación inmejorable de esos personajes, marcando enfáticamente lo reiterado y realzando, a través de la repetición, el contenido significativo. En efecto, como afirma Hidalgo (2010: 6) “los factores prosódicos enriquecen o matizan los valores monológicos y dialógicos [...]”. En este nivel suprasegmental destacamos, una vez más, el valor de la entonación, la información que conllevan los puntos de inflexión tonal de una expresión, incluso si las palabras se pronuncian unidas a otras o sin apenas pausa perceptible o despacio –como hemos visto en el diálogo de *Hable con ella: pero c o n m a n c h a d e s a n g r e r o j o* pueden modificar el significado–. Se puede observar otra muestra prosódica, esta vez extraída de *Los abrazos rotos* donde *oiga*, en posición inicial, funciona como estrategia para llamar la atención, pero en posición final y con curva o inflexión descendente indica enfado, protesta, desacuerdo como se puede observar en la siguiente escena:

Contexto: escenificación de la muerte de un ser querido como preparación para la donación de órganos
-Médico: esas cosas ocurren todos los días
-Madre: ¡a mí no se me muere un hijo todos los días, oiga!↓

(tabla 2)

Por otro lado, los elementos que se repiten pueden tener otras funciones, como las que observamos en *Volver*:¹⁰

volver con el recuerdo a su historia de amor y comprender las incidencias que tuvo en lo que es ahora su vida.

⁹ *La flor de mi secreto* cuenta los problemas de una novelista que atraviesa una etapa gris en su vida personal y profesional. Casada con un militar (Paco) que pasa mucho tiempo fuera de casa, discuten a menudo cuando están juntos. Esta situación la desequilibra hasta el punto de incumplir el contrato que, como escritora, tiene firmado con una editorial.

¹⁰ *Volver* es la historia de dos hermanas (Raimunda y Sole) que vuelven al pueblo para visitar a una tía enferma y allí se desencadenan una serie de acontecimientos que –de regreso a la ciudad donde viven– cambiarán sus vidas. Raimunda es una mujer fuerte que tendrá que hacerle frente a un hecho terrible: su hija mata al padrastro que intenta abusar de ella mientras que Sole

Contexto: Raimunda está en casa con dos amigas a las que les pide que la ayuden a sacar el frigorífico de casa

- Raimunda (R): Oye ¿me podéis ayudar... con esto? Lo he *colocao* yo pero es que no puedo sola
- Amiga 1(A1): ah, ¿y qué vas a hacer con el?
- R: bajarlo al restaurante, tu que eres la experta en portes, dinos... por dondeee...
- A1: pues mira, ya que lo tienes *metío*, cógelo y no lo tires del todo *pa'* ti, porque aquí no va a caber... *to' atravesao*
- R: ¿ahí va bien?
- A1: sí, títalo recto y ábrete un poco a la derecha, ábrete a la derecha
- Amiga 2 (A2): bueno, por aquí no vemos nada
- R: dinos que te veamos
- A1: ahora, ahora, *cuidao, cuidao*, por aquí se va, por aquí pasa pasa completo, por aquí pasa completo
- R: no corras, no corras
- A1: ¿ya vas por la puerta?
- R: sí, ya
- A1: dale, mira, no sabes tú la... [voz superpuesta]
- A2: dale que el ascensor ya está aquí
- A1: ¿esto? aguanta, no, espera, esto tiene que entrar aquí *cuadraico* aquí
- R: venga, lo cojo yo de aquí, [voz superpuesta]
- A2: a ver, a ver, tuyo, ¿eh? tuyo [voces parcialmente superpuestas] vas bien, vas bien, vas bien
- A1: madre mía, esto es un animal, ¡uhhh!
- R: ¡*cuidao!* ¡Dios mío!, pero... sí, llamarlo de abajo

(tabla 3)

En este fragmento, la repetición que, en parte, puede utilizarse como procedimiento para “llenar vacíos conversacionales mientras se piensa lo que se va a decir” (Bustos, 1996: 43), aquí da cuenta de la espontaneidad de los personajes, se utiliza “como mecanismo necesario para que la conversación adquiera coherencia comunicativa” (ibidem). Se observan también elementos de suspensión y otros de naturaleza abierta como *no va a caber... dinos... por donde...*, así como otros de carácter exclamativo ¡*cuidao!*, ¡*Dios mío!* o interrogativo *¿me podéis ayudar... con esto?*, *¿ya vas por la puerta?*.

Frente a las recomendaciones¹¹ que aconsejan evitar en la oralización fílmica la caída de la ‘d’ intervocálica, acortamientos o supresión de la última sílaba en ‘para> pa’, ‘todo> to’, aquí se observa todo lo contrario: *colocao*, *metío*, *atravesao*, *pa'*, *cuadraico*, *cuidao*.

tendrá que mantener el secreto sobre la supuesta ‘muerte’ de su madre.

¹¹ Nos referimos a las especificadas por Chaume (2004: 168-169) para el doblaje que sugieren “que cumplan las convenciones del registro oral de la lengua de llegada”.

En el nivel morfosintáctico se observa el erróneo uso de infinitivos con valor de mandato *llamarlo de abajo*, frecuente en las intervenciones orales coloquiales. Además se encuentran también superposiciones, mínimas, que imitan lo que corresponde a un discurso oral espontáneo. De modo que se refleja la estructura de la conversación que “es, por naturaleza, abierta” (Bustos Tovar, 1997: 46) y, por tanto, la posibilidad de variantes es muy amplia. Gracias a esta se llega al proceso de *coloquialización* que describe Briz (2000). En otras palabras, la intervención de los actores debe ser lo más informal e improvisada posible si se quiere representar la espontaneidad caracterizadora de la oralidad.

4.2. NIVEL LÉXICO-SEMÁNTICO

La alteración del orden pragmático de las palabras constituye otro recurso típico de este tipo de lenguaje como se puede observar en “lo han hecho fijo a mi marido”. Cambios que desde un punto de vista semántico-pragmático pueden, como explica Briz (2000: 14), modificar la interpretación que el receptor puede inferir, por ejemplo no es lo mismo “Juan estaba enfermo y fue al médico” que “Juan fue al médico y estaba enfermo”.

La función pragmática del discurso no colaborativo y los silencios que se observan a continuación dotan a la secuencia de una mayor expresividad. La muestra procede de la película *Hable con ella*, concretamente del diálogo/monólogo de la portera que insiste para recibir información. Su intención es chismorrear pero el amigo de Benigno –Marco– mantiene una conducta silenciosa limitándose a responder con monosílabos casi exclusivamente. Las condiciones pragmáticas de silencio de su interlocutor enfatizan la intención de la portera de querer saber y, para ello, utiliza una expresión formulaica: *¿que no lo sabe? claro que lo sabe y no me lo quiere decir, pero yo se lo sacaré,*

- Marco (M): Buenos días señora, soy el amigo de Benigno.
- Portera (P): ah, ¿es usted el Marco, el argentino?
- M: sí,
- P: yo soy la portera, Benigno ha llamado para decirme que que usted le alquilaría la casa.
- M: sí, así es
- P: la encontrará usted muy sucia, porque me tiene terminantemente prohibido que entre a limpiar. Yo no le iba a cobrar ni un duro, pero
- M: bueno, no se preocupe, yo me ocuparé de eso
- P: ¿le traigo la llave? voy a ver si la encuentro. ¿Le ha visto?
- M: sí
- P: ¿y cómo está?
- M: bien,

-P: el pobrecillo, ni ha tenido suerte ni en la cárcel! Qué poquita publicidad se le ha hecho, aquí no ha venido ni una mala televisión ni un mal *paparachi*, con tantos programas basura que hay, y ninguno se ha dignado a venir, no sé, a hacerme a mí una entrevista a mí, por ejemplo. Es muy triste cómo están los *masa-media* en este país,
-M: sí, en eso tiene razón, la llave
-P: ah, sí
-M: gracias
-P: ah, a propósito, ¿usted sabe por qué está Benigno en la cárcel? es que como es tan calladito... la última vez que vino no me dijo a mí ni pío
-M: Benigno es inocente
-P: bueno, inocente sí, ya lo sé, pero inocente ¿de qué?
-M: no lo sé
-P: ¿que no lo sabe? claro que lo sabe y no me lo quiere decir pero yo se lo sacaré
-M: vale, hasta ahora, señora
-P: si necesita algo, ya sabe.

(tabla 4)

Por otro lado, las repeticiones sobre el hecho de saber o no contribuyen a crear ese efecto de verosimilitud. Otro aspecto relevante en esta secuencia es, desde nuestro punto de vista, la autoidentificación de la portera, sujeto agente de ese discurso, a través del uso repetido de pronombres de primera persona *yo, me, a mí*. La deixis personal puede responder, como explica Bustos Tovar (2001: 197) a una

necesidad que el locutor tiene de situarse respecto de los indicadores de espacio y de tiempo, que constituyen muchas veces rasgos pragmáticos que confirman la validez de lo dicho o de lo omitido en el enunciado.

Frente a un uso atenuante según el valor pragmático que se le quiera dar a una conversación, estos elementos aquí parecen tener una función intensificadora.

Se dan además otros ingredientes interesantes típicos del discurso oral, como el artículo delante del nombre propio *¿es usted el Marco?*, variante diastrática en español.

En la secuencia anterior aparecen combinaciones fijas de palabras como *yo no le iba a cobrar ni un duro/ no me dijo a mí ni pío* o la colocación *terminantemente prohibido*. Al hilo del uso de expresiones fraseológicas, destacamos el empleo de estructuras formularias como las que le oímos a la portera, esta vez en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*¹² cuando declara *yo*

¹² En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* se cuenta la desesperación de una mujer (Pepa) abandonada por su mujeriego amante (Iván). Pepa descubre que está embarazada e intenta comunicárselo a Iván, en vano. Por otro lado llegan a casa de Pepa el hijo de Iván y su novia para alquilar el piso. Llega también su amiga Candela muy preocupada y con ganas de contar su historia. Se encuentran en el piso de Pepa poco después, la policía y la ex de Iván que acaba

solo puedo decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad. Esta expresión, por un lado, hace posible asociar su enunciado con lo que su interlocutor va a pronunciar a continuación *bueno, si no le pregunta no diga nada* y, por otro, con la utilización de unidades fraseológicas comunes a los interlocutores: *pero si me pregunta, le tengo que contar todo con pelos y señales* se consigue, no solo “que el resultado de esta conversación sea un discurso compartido” (Bustos Tovar, 1997: 44) sino que se cree la ilusión de la verosimilitud, de la espontaneidad.

Entre los mecanismos que caracterizan la oralidad se encuentra el empleo del diminutivo. El hablante recurre a este proceso de derivación para hacer valoraciones, además de aportar información sobre el sexo del hablante, más frecuente en el femenino, como en el diálogo de la portera con Benigno: *el pobrecillo, ni ha tenido suerte ni en la cárcel! Qué poquita publicidad [...] / como es tan calladito* donde el diminutivo funciona como enfatizador del sentimiento afectivo de su locutor. Con marca diatópica los encontramos en *Volver*, donde las voces de algunos personajes presentan la sufijación *-ico* característica de algunas regiones peninsulares (aunque no exclusivamente, también en América): *se compran primero su terrenico y lo cuidan en vida, como si fuera un chalé.// -Quietecica como un pajarillo. //-Iguaticos que los de mamá. // pero si está hecha una moziquilla*. En cambio, están marcados diastráticamente los personajes que emplean formas apocopadas como *to'*, *na'*, *mu'* (muy) que denotan un bajo nivel de instrucción, por ejemplo Agustina (*Volver*) cuando justifica los chismorreos de las mujeres sobre la muerte de la madre de Raimunda expresa: *na', habladurías, ¡ya sabes cómo somos en los pueblos!* o Candela, cuando cuenta su aventura con el terrorista chiita: *Pepa, es que estoy metía en un lío mu' gordo// cuando se fue yo no sabía ni su nombre ni na' de na' (Mujeres al borde de un ataque de nervios)*, también la apócope de la última sílaba *yo me puse atacá(ó)* así como la pérdida de consonantes, en particular la *-d-* en posición intervocálica: *Pero me quedé colgaíta, Mari, no podía pensar en otra cosa (Mujeres al borde)*.

En el plano léxico, resaltamos el uso de determinadas expresiones como *mogollón*, *alucinar* o *flipar*, entre otras, de creación en principio en ambiente juvenil y extendidas algunas –en el lenguaje cinematográfico– a personajes de una cierta edad y cuya enunciación desentona con las expectativas del espectador en este caso. Por ejemplo a la abuela la oímos decir: *¡ay cómo flipo con las burbujas! (Qué he hecho yo para merecer esto¹³)* o más adelante: *paso total de vosotras, me aburrís, paso total* cuando la amiga prostituta llama a la puerta para hablar con Gloria. También se observa mezcla de niveles lingüísticos, muy frecuentes en *Los abrazos rotos*, donde la actriz

de salir del psiquiátrico.

¹³ *Qué he hecho yo para merecer* esto es la problemática historia de una familia de estrato social bajo que vive en la periferia de Madrid. A esta se une la presencia impertinente de la madre del cabeza de familia y un vecindario poco convencional. La madre (Gloria) será la sufrida heroína que intentará reestructurar su familia.

que interpreta a Candela sustituye ‘pelo’ por ‘vello’ en *se me pone el vello de punta* en un intento de elevar su nivel sociocultural o de nuevo la portera al utilizar la forma aproximada del anglicismo *masa-media* (*Hable con ella*) indicador del bajo nivel cultural o del adaptado ‘*paparachi*’. En la mimesis del habla se imitan variedades lingüísticas concretas (diatópicas, diafásicas, diastráticas), ficción que produce en el receptor la ilusión de que asiste a un acto de elocución real. En otras palabras, la selección del registro lingüístico determina el significado de la conversación y en la interpretación estos rasgos coloquializadores se deben tener en cuenta si no se quiere dar una imagen diferente del personaje.

Otra de las características que identifican este tipo de discurso y que se emplea en el diálogo filmico es la mezcla de lo que parece una narración – relato dramatizado– como podemos observar en la siguiente escena de *Los abrazos rotos*:

Contexto: Lena y su madre hablan de la enfermedad del padre cuando van a recogerlo al hospital:
-Lena (L): ¿Y papá?/ -Madre (M): está dentro esperando -L: no me puedo creer que os hayan dejado aquí, tirados, que le hayan echado a la calle como a los perros, no le iba a operar esta semana el doctor Álvarez de la Torre? -M: ¡claro! Es que es lo que tenía que ser, pero nos ha citado esta mañana en la consulta para decirnos que le daban de alta, yo le he preguntado qué quería decir, “mira, muy sencillo es julio y me voy de vacaciones” -L: ¿cómo que de vacaciones? -M: ¡claro! digo ‘nos van a echar a la calle’, diceee, “nnno señora, mnnmmm le doy de alta para que se vaya a su casa” digo pero ¿qué, cómo está? ¿qué hago con él en casa? /ah, ese es problema de ustedes, me contestó, yo me voy de vacaciones, /se está muriendo, le dije, pues que se muera tranquilamente en su casa, me contestó -L: pero ¡no le pueden tener veinte días torturándole con las pruebas para operarle y ahora dejarle así!

(tabla 5)

En estos casos de dramatización, el hablante, en palabras de Briz (2000: 15) “se convierte en emisor, narratario, y en la voz de los distintos personajes, a los que incluso llega a imitar” y gracias a este recurso se actualiza e intensifica lo sucedido a la vez que pretende provocar el interés del interlocutor; el verbo más utilizado para añadir la intervención de un personaje es el verbo decir: *decirnos, qué quería decir, digo, dice, dije* aunque también aparecen otros de dicción como *contestar* o *preguntar* y normalmente en presente o pasado, es decir, imitando la conversación espontánea.

4.3. NIVEL MORFOSINTÁCTICO

En este nivel se observan además elementos cuya función, como explica Briz (2000), es mantener el contacto, llamadas de atención, recursos fáticos o apelativos como *oye*, *fíjate*, *¿eh?*, *¿no?*, *¿sabes?* o el caso de la interrogación, abundantes también en el discurso cinematográfico que, como señala Bustos (1996: 45), no solo se refieren a lo que semánticamente se expresa sino a la actitud de los que participan en la conversación. Un ejemplo lo encontramos en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, en la intervención de Candela cuando cuenta su aventura chiita:

yo suponía que podía ser peligroso pero en ese momento no lo pensé, hasta que a los dos días descubro que tenían armas y que preparaban algo, bueno, yo, yo le dije “esto me lo deberíais haber consultao a mí”, ¿o no? ¿eh?, yo me di cuenta que todo era mentira, que él no me quería, que simplemente me había utilizado

(tabla 6)

las interrogativas *¿o no?*, *¿eh?* por un lado refuerzan el significado semántico de su enunciación y, por otro, no esperan una respuesta afirmativa o negativa sino que solicita la solidaridad del interlocutor, es decir, para su interpretación hay que valorar además el significado pragmático. Aquí también se pueden destacar los denominados ‘turnos de palabra’ que en el diálogo cinematográfico se respetan frente a lo que demuestra el corpus Val.Es.Co de Briz donde las interrupciones o suspensiones son numerosas, como corresponde al oral espontáneo.

Por otro lado, contribuyen a la creación de la verosimilitud el uso de vocativos como ‘tío’, ‘mujer’, ‘hombre’, ‘mari’ etc., como en *Los abrazos rotos*:

Contexto: remake del personaje de Candela
-no lo entiendo
-pues está bien claro, tía, si la policía encuentra[...];
[...]
- y claro, chica, no hay color

(tabla 7)

Se encuentran también en *Hable con ella*, en el diálogo de Benigno con la profesora de baile de Alicia donde le oímos pronunciar: *¡qué... qué va a importar, mujer!*, o en la entrevista con Lydia cuando la locutora le aconseja: *hablar es bueno, mujer, hablar es bueno*. Un último ejemplo lo observamos en el diálogo de Candela con su amiga: *pero me quedé colgaíta, Mari, no podía pensar en otra cosa* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*).

Entre los rasgos que hemos podido observar a partir de las muestras presentadas, notamos que en general sí se respetan los turnos de palabra, son raras las superposiciones, el discurso está cohesionado, frente al oral

espontáneo donde se verifica todo lo contrario. Por otra parte, la ficción cinematográfica recurre a determinadas características típicas de la oralidad como son las repeticiones, proposiciones yuxtapuestas y breves, empleo de vocativos, pronunciaciones enfáticas, léxico coloquial y expresiones fraseológicas, como hemos tenido ocasión de observar.

5. CONCLUSIONES

En este estudio nos hemos limitado a presentar ciertos rasgos de la oralidad conversacional en un tipo de texto específico y observar las estrategias que se utilizan para mantener algunos de ellos. En principio, no todos los atributos que caracterizan el discurso coloquial tienen cabida en el discurso cinematográfico ya que en la escritura del guión, el texto sigue un modelo que debe tener coherencia, cohesión y un contenido comunicativo, limitando por tanto la aparición de parte de los rasgos privativos del diálogo coloquial. Lo conversacional, en las muestras que hemos presentado, se manifiesta fundamentalmente a través de la selección léxica mediante el uso de coloquialismos y unidades fraseológicas, también gracias a la sufijación, pero sobre todo en el nivel fónico mediante pronunciaciones enfáticas, marcadas, sonidos no lingüísticos, alargamientos y apócope, repeticiones y agramaticalidad en la caracterización de determinados personajes. La coloquialización de la conversación implica una pérdida de la cohesión discursiva que, en el cine, en teoría nunca puede llegar a ser total porque se parte, como ya hemos apuntado, de un texto escrito sujeto a unos moldes sintácticos. Por otro lado, ya se ha mencionado que el lenguaje cinematográfico se sirve de otros mecanismos como el comportamiento proxémico, prosódico e icónico que influyen en la creación de un discurso que imita lo oral espontáneo. Sin embargo, volviendo a la caracterización de lo coloquial prototípico de la que hemos partido, hemos observado que en nuestras muestras (excepto en el ejemplo de la portera -que habría que calificar de conversación coloquial periférica-) la relación entre los interlocutores es de igualdad, mantienen un relación vivencial compartida, el marco de interacción se puede definir como familiar y la temática tratada pertenece al ámbito de lo cotidiano, por tanto y limitado a los casos presentados, se puede caracterizar también la oralidad fílmica como prototípica. Por otro lado, parece claro que, atendiendo a los distintos niveles de análisis, las muestras presentadas reflejan, sin duda, rasgos morfosintácticos, semánticos, léxicos y prosódicos que tradicionalmente corresponden a este nivel de habla.

REFERENCIAS

- BEINHAUER, W. (1973) [1930]: *El español coloquial*, Madrid: Gredos.
- BLAS ARROYO, J.L. (2005): *Sociolingüística del español. Desarrollos y perspectivas en el estudio de la lengua española en el contexto social*. Madrid: Cátedra.
- BLAS ARROYO, J. L. (1997): "Dimensiones sociolingüísticas del

- cambio de código. A propósito de un corpus radiofónico”, *ITL Review of Applied Linguistics* 117-118, pp. 117-150.
- BRIZ GÓMEZ, A. (1998): *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática*, Barcelona: Ariel.
- BRIZ GÓMEZ, A. (2000): “El análisis de un texto”, Briz, A y grupo Val.Es.Co (eds.): *¿Cómo se comenta un texto coloquial?*, Barcelona: Ariel, pp. 29-48.
- BRIZ GÓMEZ, A. (2000): “El uso de o sea en la conversación”, de Kock, J (ed.): *Gramática española: enseñanza e investigación: Lingüística con corpus: catorce aplicaciones sobre el español*, Salamanca: Ediciones Universidad, pp. 287-318.
- BRIZ GÓMEZ, A. (2010): “Lo coloquial y lo formal, el eje de la variedad lingüística”, Castañer Martín, R.M. y Lagüens Gracia, V. (coord.): *De moneda nunca usada: Estudios dedicados a José M^a Enguita Utrilla*, pp. 125-133. Publicación electrónica: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/95/11briz.pdf> (Fecha de consulta 10/12/2015).
- BRIZ GÓMEZ, A. et al. (coord.) (1995): *La conversación coloquial. Materiales para su estudio*, Valencia: Universidad de Valencia.
- BROWN R Y GILLMAN, A. (1960): “The Pronouns of Power and Solidarity”, Sebeok, T.A. (ed.): *Style in Language*, MIT Press, pp. 252-282. Publicación electrónica: <http://www.mapage-web.umontreal.ca/tuitekj/cours/2611pdf/Brown-Gilman-Pronouns.pdf>. (Fecha de consulta 10/12/2015).
- BUSTOS TOVAR, J. J. (1996): “La imbricación de la oralidad en la escritura como técnica del discurso narrativo”, Kotschi, Th. et al., (eds.): *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp. 359-374.
- BUSTOS TOVAR, J. J. (1997): “Aspectos semánticos y pragmáticos de la comunicación oral”, Briz, A. et al. (eds.): *Pragmática y gramática del español hablado*, Zaragoza: Pórtico, pp. 37-50.
- BUSTOS TOVAR, J. J. (2001): “De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional”, *Critición* 81-82, pp. 191-206.
- CHARAUDEAU, P. (1992): *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris: Hachette.
- CHAUME VARELA, F. (2004): *Cine y traducción*, Madrid: Cátedra.
- ESCANDELL VIDAL, M. V. (1996a): *Introducción a la pragmática*, Barcelona: Ariel.
- ESCANDELL VIDAL, M. V. (1996b): “Los fenómenos de interferencia pragmática”, *Didáctica del español como lengua extranjera, Expolingua* 3, Madrid, pp. 95-109. Publicación electrónica: http://marcoele.com/descargas/expolingua1996_escandell.pdf. (Fecha de consulta 10/12/2015).
- HIDALGO NAVARRO, A. (2005): “La expresión de cortesía en español hablado: marcas y recursos prosódicos para su reconocimiento en la conversación coloquial”, ponencia en *XXXV Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística*, León. Publicación electrónica: <http://www.textosenlinea.com.ar/academicos/La%20expresion%20de%20cortesia%20en%20el%20espanol%20hablado.pdf>. (Fecha de consulta 10/12/2015).

- HIDALGO NAVARRO, A. (2010): “Los marcadores y su significante: en torno a la interfaz marcadores-prosodia”, Loureda, O. *et al.* (eds.): *La investigación sobre marcadores del discurso en español, hoy*, Madrid: Arco Libros, pp. 61-92.
- REYNOSO NOVERÓN, J. (2005): “Procesos de gramaticalización por subjetivización: El uso del diminutivo en el Español”, Eddington, D. (ed.): *Selected Proceedings of the 7th Hispanic Linguistics Symposium*, pp. 79-86. Publicación electrónica: www.lingref.com, document #1088 (Fecha de consulta 10/12/2015).
- ROSSI, F. (1999): *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma: Bulzoni.
- SECCO, M. (1984): “Lengua coloquial y literatura”, *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, 129, pp. 3-22.
- VALE, E. (1982): *Técnicas del guión para cine y televisión*, Barcelona: Gedisa.
- VV.AA. (2008): “De lo escrito a lo oral”, Briz, A. *et al.*: *Cortesía y conversación, de lo escrito a lo oral*, Valencia: Universidad de Valencia.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

- ALMODÓVAR CABALLERO, P.
¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984), Tesauro.
Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988), El Deseo, S.A.
La flor de mi secreto (1995), El Deseo, S.A.
Hable con ella (2002), El Deseo, S.A.
Volver (2006), El Deseo, S.A., Canal + España, Ministerio de Cultura, Televisión Española (TVE).
Los abrazos rotos (2009), El Deseo, S.A., Universal Pictures International (UPI), Canal + España, Instituto de crédito Oficial (ICO), Instituto de la cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), Televisión Española (TVE), Ministerio de Cultura.