


El discurso telecinemático del guion a la pantalla: un estudio de caso basado en corpus

Luisa Chierichetti

Università degli Studi di Bergamo (Italia) ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/clac.101425>

Enviado: 18 de octubre 2024 • Aceptado: 12 de febrero de 2025

Resumen: Este artículo examina la transición del texto escrito a la oralidad en los diálogos audiovisuales de la serie de televisión española *Vis a vis*, comparando los guiones originales con los diálogos pronunciados en pantalla. Mediante un enfoque basado en corpus, se identifican patrones lingüísticos que destacan la emocionalidad y la espontaneidad, como el uso de interjecciones, imperativos y el futuro perifrástico. El análisis revela cómo la actuación introduce modificaciones discursivas que refuerzan el realismo y fomentan la empatía del espectador, al mismo tiempo que emplea estrategias que buscan humanizar a los personajes y generar un impacto emocional. Este estudio tiene como objetivo contribuir al análisis de la oralidad prefabricada en la ficción audiovisual, destacando cómo la interpretación actoral intensifica los estados internos de los personajes mediante el uso de recursos lingüísticos que aportan un valor emotivo y persuasivo para la audiencia.

Palabras clave: análisis del discurso; lingüística de corpus; discurso telecinemático; ficción seriada

ENG Telecinematic Discourse From Script to Screen: A Corpus-Based Case Study

Abstract: This article explores the transition from written text to oral expression in the audiovisual dialogues of the Spanish television series *Vis a vis*, comparing the original scripts with the dialogues delivered on screen. A corpus-based approach is used to identify linguistic patterns that emphasize emotionality and spontaneity, such as the use of interjections, imperatives, and the periphrastic future. The analysis reveals how the actors' performances introduce discursive modifications that enhance realism and foster audience empathy, while employing strategies aimed at humanizing the characters and creating an emotional impact. This study aims to contribute to the analysis of prefabricated oral language in audiovisual fiction, highlighting how the actors' interpretation amplifies the characters' inner states through linguistic resources that enhance emotional and persuasive impact on the audience.

Keywords: discourse analysis; corpus linguistics; telecinematic discourse; serial fiction.

Sumario: 1. Introducción. 2. Marco teórico. 3. Corpus de estudio y enfoque metodológico. 4. Análisis. 4.1. Las interjecciones. 4.2. El imperativo. 4.3. El futuro perifrástico. 5. Conclusiones. Agradecimientos. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Chierichetti, L. (2025). El discurso telecinemático del guion a la pantalla: un estudio de caso basado en corpus. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 102 (2025), 155-165. <https://dx.doi.org/10.5209/clac.101425>

1. Introducción

Las ficciones cinematográficas y televisivas son artefactos culturales que, al unir sonido e imagen, poseen un marcado carácter multimodal. Su riqueza semiótica permite distintos tipos de análisis, que generalmente siguen dos líneas principales: una centrada en la elección, configuración y disposición de las imágenes cinematográficas, y otra enfocada en el sonido cinematográfico (música, efectos sonoros y lenguaje hablado). En cualquier análisis es inevitable que los objetivos personales o el interés académico lleven a una selección

o “condensación” (Hoffmann 2020: 1-6), pero es fundamental no perder de vista la importancia de los demás códigos semióticos en el proceso de creación de significado (Baños, Bruti y Zanotti 2013: 488).

A la hora de acotar nuestras reflexiones al ámbito lingüístico, utilizamos el rótulo de “discurso telecinemático” (Piazza, Bednarek y Rossi 2011) (para otras denominaciones remitimos a la síntesis propuesta en Chierichetti y Hernández Toribio 2021: 16), que reconoce características compartidas entre el lenguaje ficcional del cine y el de la televisión. En una visión más amplia, Hoffmann (2020) engloba no solo los diálogos, sino también los monólogos de personajes principales y secundarios, así como todo tipo de (re)presentaciones auditivas, incluyendo bandas sonoras, canciones y sonidos.

El presente trabajo explora la relación entre el discurso en el proceso de creación de la ficción seriada y la dimensión del producto audiovisual, utilizando como caso de estudio una conocida serie española de televisión. Para ello, se analizan los guiones originales de la serie junto con los subtítulos intralingüísticos en lengua original, los cuales, como transcripción editada de los diálogos pronunciados por los actores (Díaz Cintas 2012: 100), ofrecen una aproximación aceptable a la dimensión oral del discurso. De hecho, este tipo de subtítulos intralingüísticos, antes utilizados principalmente para accesibilidad y aprendizaje de idiomas, han ampliado su alcance. Ahora también los emplea un público con audición normativa en entornos donde no se puede activar el sonido (López Sánchez y Utray 2020) y con frecuencia también es posible distinguir y elegir (bien en el ámbito interlingüístico, bien en el intralingüístico) entre subtítulo (*subtitling*) y subtítulos para personas sordas (*subtitling for the deaf*). La evolución del subtítulo, incluyendo el *fansubbing*, está vinculada a la migración de contenido audiovisual hacia dispositivos móviles y plataformas de *streaming* (Díaz Cintas y Muñoz Sánchez 2006).

La oralidad del lenguaje de la ficción telecinemática ha sido investigada de muy diversas formas con respecto a la oralidad espontánea por lo que se refiere a la lengua inglesa (véanse especialmente Bednarek 2018: capítulo 7; Bublitz 2017 y Jucker 2021 para una visión de conjunto); asimismo, se han examinado las técnicas de adaptación de textos literarios al cine, especialmente desde el punto de vista narratológico. En cambio, resulta poco estudiado (para el inglés, recordamos Taylor 2004) el paso de la palabra escrita del guion —un texto que, a diferencia de la obra literaria, ha sido expresamente elaborado con vistas al producto audiovisual— a la palabra oral recitada, algo que nos proponemos investigar sin plantearnos, de momento, la relación entre la oralidad prefabricada y la interacción hablada espontánea. Este planteamiento nos permitirá examinar los principales recursos que, en nuestro caso de estudio, se emplean en la actuación para aproximarse a una interacción espontánea, con el fin de lograr una representación más “humanizada” de los personajes y fomentar la empatía de la audiencia.

2. Marco teórico

El estudio del discurso telecinemático requiere su reconocimiento como una práctica discursiva compleja, que involucra tanto a productores como a consumidores. Este discurso es un modo de acción en relación dialéctica con su contexto, el cual está socialmente configurado y, a su vez, contribuye a la construcción de lo social (Fairclough 2008: 172). Precisamente el contexto, que Van Dijk (2005 [1997]: 33) define como “la estructura de aquellas prioridades de la situación social que son sistemáticamente (es decir, no casualmente) *relevantes* para el discurso” permite reconocer diversas esferas de estudio dentro del discurso telecinemático (Bednarek 2015: 222):

- la esfera de la creación, en la que se analiza la escritura y producción de guiones;
- la esfera del producto, en la que se examinan las características resultado del proceso de escritura y producción de guiones, a saber, la retransmisión de episodios de series o de películas;
- la esfera del consumo, en la que se estudia la recepción del producto por parte de la audiencia, incluyendo el discurso generado en blogs, redes sociales, entrevistas y foros.

Esta tripartición resalta las distintas perspectivas hermenéuticas que surgen al analizar los guiones o bien las transcripciones. En el primer caso, se estudia el proceso de escritura, así como como “el estudio de los orígenes, el desarrollo y la expresión de las ideas televisivas y cinematográficas y de los discursos e instituciones que los rodean” (Macdonald 2013: 217). En el segundo, se analiza la realización concreta de la película o de la serie, en la forma que se ha cristalizado y ofrecido a la audiencia. Además, la adopción de este enfoque permite otorgar dignidad al guion, considerando la especificidad de su discurso y abandonando una visión que lo plantea como si fuera un texto irreal, inacabado, incompleto y no fiable, comparado con el texto del producto cinematográfico (Macdonald 2013: 16). Por otro lado, no puede negarse que el guion es una escritura de paso hacia la narración oral definitiva que tiene lugar en la pantalla (Sánchez-Escalonilla 2016: 10).

Los diálogos ficcionales se relacionan con distintos cotextos dependiendo de si se consideran en la esfera de la creación o del producto. En ambos casos, aunque tiendan a imitar la oralidad espontánea, en realidad son planificados, teatrales y, a veces, hiperbólicos, con una espontaneidad mínima o marginal. Los actos de habla que se llevan a cabo en ellos son “acciones no serias” (Goffman 1974: 74, en Bublitz 2017: 235), previamente diseñadas y, por lo tanto, artificiales (Bublitz 2017; Jucker 2021). Los textos orales del producto constituyen un *discurso parlato-recitado* (Nencioni 1976); los guiones, en cambio, son textos *written to be spoken as if not written* (Gregory y Carroll 1978), y ambos se enmarcan dentro de la categoría de *oralidad prefabricada* (Chaume 2004: 168). Así y todo, la estilización de los diálogos no impide reconocerlos como un objeto discursivo sumamente rico en datos, que “necesita ser investigado en sus propios términos” (Locher y Jucker 2017: 5), al que es lícito atribuir un valor de muestra lingüística por su potencial heurístico (Alvarez-Pereyre 2011: 48-51).

El discurso telecinemático se enmarca en un complejo contexto comunicativo en el que, según la propuesta que Dynel (2011) elabora a partir de los estudios de Goffman (1981), se plantean dos niveles y dos estratos comunicativos. En el primer nivel, dentro de la ficción, los personajes entablan diálogos que se desarrollan como si fueran reales; sin embargo, dichos diálogos han sido elaborados y (re)producidos para ser escuchados y vistos por una audiencia que no está presente, pero cuya existencia se presupone en todo momento, ya que precisamente es ella el destinatario final. En el segundo nivel, un macronivel que engloba al anterior, se sitúa el emisor colectivo, que coincide con el equipo de producción de la ficción, quien garantiza que los diálogos se presenten adecuadamente al espectador mediante el uso de determinadas estrategias y técnicas filmicas. También es necesario plantear dos estratos: el del emisor colectivo —del que forma parte la producción cinematográfica y televisiva— y el de la ficción, que es el estrato con el que está en contacto directo la audiencia. Los espectadores, para interpretar los diálogos ficcionales, previamente diseñados por el emisor colectivo, llevan a cabo procesos inferenciales complejos en función de la información proporcionada y de su conocimiento del mundo. Y es precisamente la percepción que se tiene y la interpretación que se hace de los personajes de ficción otro punto de referencia para nuestras consideraciones; siguiendo a Culpeper (2001: 6-7) reconocemos que los espectadores perciben e interpretan estas representaciones de seres imaginarios desde un “enfoque humanizador” atribuyéndoles finalidades, emociones, creencias y actitudes propias de los seres humanos. Primero, extraen, con un proceso *top down*, una amplia serie de inferencias, a través una red de inferencias creadas a partir de la vida real, de la ambientación de la ficción, del conocimiento esquemático de los géneros narrativos y de los tipos de personajes de ficción, así como de sus funciones recurrentes (Culpeper y Fernández Quintanilla, 2017: 101). En un segundo momento, a medida que la audiencia profundiza en el conocimiento del personaje, a través de la exposición al diálogo ficcional, activa las estrategias interpretativas *bottom up* y pasa a percibir su comprensión del personaje de manera más completa, basándose en una serie de indicios textuales, lingüísticos o no lingüísticos y explícitos o implícitos, sin que estas dimensiones se excluyan mutuamente (Culpeper y Fernández Quintanilla, 2017: 105). En este mecanismo de recepción, la emoción, la actitud y la ideología son aspectos fundamentales que permiten que la audiencia se involucre empáticamente con los personajes. Desde esta perspectiva teórica, es posible analizar la oralidad en el lenguaje de la ficción televisiva y su contribución a la construcción de personajes más realistas y emocionalmente atractivos para los espectadores.

3. Corpus de estudio y enfoque metodológico

Nuestro caso de estudio (cf. también Chierichetti 2021b y Chierichetti 2022) es la exitosa serie española *Vis a vis*, producida entre 2015 y 2019 en cuatro temporadas por Globomedia para Antena 3 y posteriormente para FOX España, y emitida también en la plataforma estadounidense Netflix, a través de la cual ha cosechado un éxito mundial. En la serie, ambientada en dos imaginarias cárceles españolas para mujeres, Cruz del Sur y Cruz del Norte, la protagonista, Macarena, es una joven ingenua que, inducida por su jefe, ha cometido varios delitos de malversación de fondos en la empresa en la que trabaja. Cuando es recluida en la cárcel, entra en un mundo inexplorado y violento en el que forzosamente se tiene que relacionar con las demás presas; poco a poco Macarena irá transformándose en una persona totalmente diferente, entre traiciones, alianzas y la búsqueda de una gran suma de dinero que supuestamente se encuentra escondido.

La metodología que adoptamos combina un análisis cuantitativo y cualitativo, y se sitúa en el ámbito de lo que se ha venido denominando “estudios del discurso asistidos por corpus” (CADS, *corpus-assisted discourse studies*) (Partington 2004). El uso de medios electrónicos nos ayuda a centrarnos inicialmente en los datos, dando credibilidad a las generalizaciones y evitando en la medida de lo posible “escoger interesadamente” (según la conocida crítica de Widdowson 2000) pequeñas cantidades de datos con el objeto de respaldar opiniones preconcebidas. También es irrefutable que nuestras observaciones no pueden evitar por completo la subjetividad, pero creemos que efectivamente una metodología de corpus nos permite estudiar el lenguaje “con cierto grado de objetividad [...] donde antes solo nos atrevíamos a especular” (Kilgariff 1997: 137).

El corpus “Vis a vis” que creamos consta de 80 documentos, que suman 721 448 *tokens* y aproximadamente 563 557 palabras. Se compone de dos subcorpus distintos, ambos de 40 documentos, correspondientes a los 40 episodios de la serie: el subcorpus “Guiones”, que contiene los guiones originales completos de la serie, con un total de 452 701 *tokens* y alrededor de 362 195 palabras, correspondiente al 62.7 % del corpus, y el subcorpus “Subtítulos”, con 269 044 *tokens* y aproximadamente 210 162 palabras, correspondiente al 37.3 % del corpus.

El subcorpus “Subtítulos” se compone de los subtítulos en español (por lo tanto, intralingüísticos) de los 40 episodios, que se han obtenido a través de la base de datos del sitio web <https://www.opensubtitles.org>. Los subtítulos, que entendemos como “[...] un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores, así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía [...] y de la pista sonora [...]” (Díaz Cintas 2003: 32), suponen un cambio del modo del discurso, de oral no espontáneo a escrito para ser leído. De ahí que, incluso cuando, como en este caso, no hay un cambio de código verbal, se produzca una omisión de elementos del mensaje lingüístico original, motivada por el necesario respeto de la sincronía espacial (el ancho de la pantalla normalmente no permite más de un total de 32 a 37 espacios por línea en un máximo de dos líneas) y la sincronía temporal (los subtítulos aparecen cuando el actor habla y desaparecen cuando este deja de hablar) (Díaz Cintas 2003: 33). En nuestro corpus, identificamos diversos fenómenos lingüísticos, como la *estandarización*, cuando una variante diatópica o diafásica se ajusta a una forma reconocida en el estándar (ejemplo 1); la *condensación*, que implica la simplificación o reducción de un enunciado (ejemplos 2 y 3); y la *omisión*, que consiste en eliminar elementos no estrictamente necesarios (ejemplo 4), en relación con el texto oral que hemos transcrito:

Transcripción	Subtítulos
(1) (Saray) Mira, haz lo que te salga del coño, pero que yo no te tenga que ir a buscar, ¿eh? No vaya a ser que acabe yo también desnucá .	70 00:09:17,440 --> 00:09:19,160 Mira, haz lo que te salga del coño, 71 00:09:19,200 --> 00:09:21,320 pero que yo no te tenga que ir a buscar, ¿eh? 72 00:09:21,360 --> 00:09:23,680 No vaya a ser que acabe yo también desnucada .
(2) (Encarna) La niña no apareció por el juzgado y vosotros tampoco. ¿Qué está pasando?	101 00:12:12,120 --> 00:12:15,560 -La niña no apareció por el juzgado y vosotros tampoco. ¿Qué pasa?
(3) (Antonia) Perdona, perdona, perdona , ¿eres montañero?	176 00:16:43,560 --> 00:16:46,680 (Antonia) Perdona , ¿eres montañero? -No, señora.
(4) (Policía) ¿Y cuál es el plan, una vez allí ?	248 00:21:51,720 --> 00:21:53,160 — ¿Y cuál es el plan?

(Vis a vis, 2x01)

Así y todo, hemos comprobado personalmente que los subtítulos recogidos en nuestro corpus reflejan lo que se escucha durante la visión en la pantalla con un nivel de fidelidad que consideramos adecuado para nuestros propósitos, ya que nos servimos del subtulado como aproximación hacia determinadas características léxicas y gramaticales del lenguaje hablado (Bednarek 2015b: 70); en cualquier caso, todos los ejemplos que aportamos han sido cotejados con el producto audiovisual. Por un lado, pues, el subcorpus de subtítulos nos facilita un punto de partida cuantitativo para nuestra investigación; por otro, nos sirve para examinar el discurso oral efectivamente pronunciado en el producto final.

El subcorpus “Subtítulos” se compone de textos planos (.txt) creados a partir de archivos en formato SubRip, con extensión .srt, en los que, a través del uso de expresiones regulares, se han omitido los valores numéricos que indican los fotogramas (TCR, Time Code Reader) y que hemos mantenido solo en los ejemplos de (1) a (4). En la mayoría de los casos, no se indican los nombres de los personajes, excepto cuando es necesario —por ejemplo, cuando en el mismo fotograma coinciden las voces de dos personajes, como en el ejemplo (3)—. Además de los diálogos de los personajes, aparecen algunas indicaciones adicionales (1634 recurrencias en el subcorpus) que van entre paréntesis y casi siempre en mayúsculas; podemos considerarlas como una forma de acotación que está relacionada con algún aspecto sonoro, como en los ejemplos de (5) a (13), que nos informa acerca de rasgos auditivos que se consideran relevantes:

(*todos*) ¡Oh!

Y que vas a abortar. *ríe* El Simón ese.

(*radio*) “‘Más de uno’ en Onda Cero, Juan Ramón Lucas.”

(*grita*) ¡Fuera!

(*llora*) —“Hello”.

(*chista*) Vaya chorro.

(*gime*) Sí, sí.

(*hablan en voz baja*) — ¿Quieres un libro, mami?

Ah, ah, ah... 3,50. (*tararea*) 3,50, cariño.

Hemos gestionado el corpus “Vis a vis” por medio del administrador de corpus y software de análisis Sketch Engine (<https://www.sketchengine.eu/>) utilizando las herramientas *Keywords* y *N-grams* para basar nuestro análisis cualitativo en la búsqueda de las palabras y de las secuencias de palabras que son estadísticamente características del subcorpus “Subtítulos” con respecto al subcorpus “Guiones” y que, por lo tanto, consideramos que pueden revelar rasgos distintivos del contenido oral recitado en la serie con respecto a los guiones “escritos para decirlos como algo no escrito”. Tras extraer las palabras y los n-gramas, a través de un análisis de concordancias, comprobamos su valor y su significado en relación con el propio texto y, además, recuperamos contextos más amplios. La articulación del corpus en dos subcorpus, correspondientes a la dimensión de la creación y a la del producto audiovisual, resulta clave para alcanzar el objetivo de esta investigación, ya que permite analizar el paso de la palabra escrita del guion a la palabra oral recitada. Al cotejar los capítulos de los guiones con los episodios de la serie, es posible identificar los elementos que se desvían del texto original, lo que no solo revela las transformaciones propias del producto final, sino que también ofrece indicios sobre cómo la oralidad prefabricada se adapta a las necesidades interpretativas y comunicativas de la actuación. De este modo, la comparación nos permitirá corroborar la hipótesis inicial, al evidenciar los recursos empleados en la actuación para aproximarse a una interacción más espontánea,

con el objetivo de obtener una representación más “humanizada” de los personajes y promover la empatía del público.

4. Análisis

Para comenzar el análisis, primero generamos una lista de todos los candidatos a palabras clave. Para su cálculo, el programa Sketch Engine tiene en cuenta las frecuencias normalizadas de las palabras en los dos subcorpus, con el fin de compensar la diferencia cuantitativa en las frecuencias obtenidas, utilizando el método *Simple Maths*. A la hora de tomar una decisión acerca de qué elementos examinar, hemos considerado los umbrales de frecuencia en términos de frecuencias normalizadas y nos hemos fijado en los elementos que se sitúan en los índices más altos, para centrarnos en las diferencias entre corpus. Nos hemos decantado por considerar las primeras cincuenta palabras clave, un número que resulta suficiente para cumplir con los objetivos de investigación, sin ser abrumador. Este criterio no es perspicuo, pero, como afirma Culpeper (2009: 36), las configuraciones no pueden reducirse a una fórmula matemática simple, debido a que los diferentes propósitos y contextos de investigación cuentan con diferentes requisitos. También hemos mantenido la misma pauta a la hora de explorar los n-gramas clave.

En la Tabla 1 se recogen las primeras cincuenta palabras clave del subcorpus “Subtítulos”, obtenidas utilizando “Guiones” como subcorpus de referencia y estableciendo como parámetro una frecuencia mínima de 10 recurrencias, para garantizar una dispersión adecuada de al menos algunas instancias de palabras clave, minimizando la presencia de palabras únicas o extremadamente raras.

Tabla 1. Primeras 50 palabras clave del subcorpus “Subtítulos” (frec.>10)

vos, casper, tenés, carraspea, vito, aleluya, perrea, clic, solamente, idioma, huy, automatizada, ali, alzhéimer, meneo, olé, ajá, mami, ay, acá, oh, sabés, chao, bollera, fijate, yonqui, pos, muchísimo, mírame, balbucea, vibración, suéltame, tose, regalito, sos, currículum, imbécil, venga, abriéndose, vente, eh, solo, carajo, cosita, rico, to, vámonos, cerrándose, poquito, cago

Dejamos a un lado las palabras que resultan estadísticamente más frecuentes solo por las distintas gráficas con las que se han escrito (*casper*, que en los guiones aparece con acento, y *alzhéimer*, que, al revés, en los guiones no se adapta a la acentuación española). Al utilizar el subtítulo como medio para llegar a la dimensión oral del producto televisivo, tampoco nos detenemos en los ítems *carraspea*, *idioma*, *automatizada*, *vibración*, *tose*, *abriéndose*, *cerrándose* que se hallan entre paréntesis y se relacionan con la naturaleza de los subtítulos como texto escrito para ser leído, y, más específicamente, con su cometido primario de aportar información adicional para personas con deficiencias auditivas. Son exclusivas del producto televisivo las palabras que corresponden a la letra de canciones o de coros de protesta entonados por los personajes (*vito*, *aleluya*, *perrea*, *ali*, *meneo*) o la onomatopeya *clic*, a través de las cuales las voces telecinemáticas encuentran otra forma de expresión sonora, que es, a todas luces, de tipo diegético, ya que pertenece a la narración, como podemos comprobar en los ejemplos (5) y (6), en los que el símbolo de la almohadilla indica un texto cantado:

(5)

Un, dos, tres.
Un, dos, tres.
Con el vito vito vito,
con el vito vito va. #
El coro me ha gustado.
Con el vito vito vito... #
Eso está bien.
Porque estamos todas juntas y nos hacen cantar canciones que son muy viejas y yo no conozco.
No me mires a la cara#

(Vis a vis, 4x05)

(6)

Perrea, perrea. #
-Cógelo ahí.
Perrea, perrea. #
— ¡Eh, Eh!
Perrea, perrea. #
— Eh, Eh.
—Oye, mira, perrea, perrea, perrea, perrea. #
¡Can, can, can!
Perrea, perrea.
— Atún con pan. #
Perrea, perrea. ¡Atún con pan!
-Perrea, perrea. ¡Atún con pan! #
—¡Ah!

(Vis a vis, 2x04)

Los recursos de este tipo también fortalecen la constitución de grupos (en el caso específico, de internas de la cárcel) y reflejan cierta tendencia a la coralidad que se da en los productos seriados, en los que la diversidad de perfiles favorece que los espectadores tengan una mayor posibilidad de encontrar un personaje con el que identificarse, que funcione como elemento de enganche (cf. Chierichetti 2021a: 34). También hay que señalar que, a diferencia que en otros contextos, en el entorno carcelario las canciones y los coros pueden resultar verosímiles. En los ejemplos (5) y (6), podemos apreciar cómo las voces telecinemáticas pueden adoptar la forma de una amplia gama de (re)presentaciones auditivas, de las que, como en nuestro caso de estudio, puede no haber rastro en los guiones, aumentando el nivel de complejidad comunicativa (Hoffmann 2020: 5) a favor de una mayor implicación sensorial y emotiva de la audiencia (un efecto que, por otro lado, también puede producirse por medio de la música y de las canciones no diegéticas). También señalamos la importancia de la repetición como elemento a la vez rítmico y enfático, siendo el énfasis un valor que pertenece al terreno de la modalidad, considerada como la actitud con que el hablante se enfrenta al enunciado (Pons Bordería 1998: 222).

De hecho, también las demás palabras que estadísticamente descuellan en los subtítulos, con respecto a los guiones, pueden reconducirse a procedimientos encaminados a acrecentar el impacto emotivo de los diálogos en la audiencia. Los recursos utilizados abarcan distintos ámbitos, desde una mayor adhesión al habla coloquial, como el uso de *chao* o la reproducción de una pronunciación descuidada o popular (*pos* y *to*), hasta el empleo de léxico característico de algunas variedades del español, como el argentino (*vos*, *tenés*, *acá*, *sabés*, *sos*) y el cubano (*mami*), que caracterizan a sendos personajes. Además, se emplean disfemismos (como *carajo*, *imbécil*, *cago*), voces despectivas (*bollera*, *yonqui*), procedimientos de atenuación (*regalito*, *cosita*, *solamente*, *solo*) y de realce (*muchísimo*, *rico*), que intensifican la actitud en el habla coloquial (Briz Gómez, 2011: 98). Algunos de estos recursos también pueden usarse de forma irónica, como el ítem *currículum*, que se repite en el ejemplo (7) (los ítems clave están destacados en negrita):

(7)

-Pero habrás trabajado. Tendrás que hacer algunos **currículum** (*sic*).

-Sí. Mira, yo conduzco todo tipo de coches sin carné, robados o no; los punteo, los tuneo y, si llega el caso, los incendio. Ahí tiene mi **currículum**.

-Tremendo **currículum**, con eso encuentras lo que quieras.

(Vis a vis, 3x06)

Una mayor adherencia al registro coloquial, así como las construcciones enfáticas están encaminadas a resaltar aún más el realismo emocional (Ang 1985; 2007), que repercute con una resonancia (positiva o negativa) en la experiencia del espectador y facilita su identificación con los personajes, incluso cuando los hechos y las circunstancias representadas no son reconocibles y probables con respecto a la vida de cada día, como es el caso de las vivencias carcelarias de esta serie. A continuación, nos centraremos en los principales recursos que se vinculan con la enfatización del registro coloquial, de acuerdo con los análisis cuantitativos y cualitativos realizados, y en su función de favorecer una mayor implicación emocional de la audiencia.

4.1. Las interjecciones

La expresión de emociones también es el rasgo fundamental de las interjecciones propias (*huy*, *olé*, *ajá*, *ay*, *oh*, *eh*), ya que son síntomas de un estado emocional interno contemporáneo a la propia emisión (Cueto Vallverdú y López Bobo 2003: 22). Pueden ser actos de habla expresivos en sí (ejemplo 8), o bien pueden anticipar aspectos del significado de la oración a la que acompañan (Alonso-Cortés 1999: 3996, 4010), como en el ejemplo (9).

(8)

Un castigo ejemplar, un castigo... No sé... Por el que pueda sentir ganas de llamarte pronto y traerte de vuelta de Alicante.

Uno.

¡Ah!

Dos.

¿Cómo?

Dos.

Oh.

¡Ah!

Tres.

¡Ah!

Cuatro.

(Vis a vis, 1x10)

(9)

De vuelta al hogar, a mi camita, mis manticas, mis compañeras... **Huy**, las echaba de menos... muchísimo.

(Vis a vis, 2x4)

Al no tener un significado fijo y convencional, las interjecciones otorgan vaguedad y plasticidad a la situación comunicativa y remiten inevitablemente al destinatario, para que este las interprete dentro del contexto en el que se hallan (Cueto Vallverdú y López Bobo 2003: 24-25). En este sentido, son un gesto orientativo del emisor y a la vez son un signo persuasivo, ya que operativamente estimulan al interlocutor, llamando su atención sobre unos hechos con el fin de que los interprete desde la perspectiva del emisor y, por tanto, activando su estado emocional. Estas palabras clave, al actuar como índices convencionales de la emoción experimentada por el personaje, constituyen ejemplos de lo que Bednarek (2008: 11) denomina *emotional talk*, ya que transmiten emoción sin recurrir a expresiones lingüísticas explícitas, permitiendo que el tipo de emoción sea inferido a partir del cotejo y el contexto. La relación que se codifica con el interlocutor también tiene carácter ostensivo, ya que el emisor pretende manifestar o invocar estados o contenidos similares a los suyos trasladándolos a la mente del destinatario (Cueto Vallverdú y López Bobo 2003: 27-33); esta misma relación se traslada al espectador, que es llamado a compartir la emoción enunciada por el personaje.

4.2. El imperativo

Consideramos que también los imperativos pueden reforzar la implicación emocional del espectador, al inducir una respuesta inmediata y activa en la audiencia, como en el cotejo entre guion y subtítulos del ejemplo (10), en el que también puede apreciarse el enriquecimiento emocional aportado por una situación “coral”:

(10)

Guion	Subtítulos
SANDOVAL Y ahora que no estás bajo los efectos de la nube negra ¿no te apetece disculparte con Saray? Rizos mira a Saray que la mira emocionada. Rizos se encoge de hombros. “no sé”.	-¿No te parece una buena oportunidad tenerla aquí delante y poder pedirle disculpas? -No sé.
SANDOVAL Ponte en pie e inténtalo. Rizos se pone de pie, costándole, se va acercando al medio del círculo pensando. Mira a Saray. Expectación.	-Te pones de pie ahí, la miras a los ojos y se lo dices con el corazón. Pero con la verdad, ¿eh? Muy bien.
	-Dale, Rizos. - Venga , va. - Vamos . -Puedes, Rizos. Eh . -Perdón. Vale, vale. -Ya.
RIZOS Que... estos años que hemos estado juntas han sido un puntazo, tía. Que te quiero un montón... Y aunque no estemos juntas, me gustaría llevarnos de puta madre... y poder tener otras amigas...	Que estos años que hemos estado juntas... que ha sido un puntazo. Ha sido la polla. Y aunque no estemos juntas ahora me gustaría que nos llevásemos de puta madre, gitana. Y poder tener otras amigas. Y... Que te quiero. Que te quiero un montón.
	- Oh . -Bravo, bravo.
SANDOVAL Muy bien, Rizos. (<i>Mira a Saray</i>) ¿Eso se merece una respuesta, no te parece Saray?	-Espera, espera, espera. Ha estado muy bien. Y estoy seguro que Saray, algo... Algo tendrás para responderle, ¿no?
	-Que me levante y... -Amiga, sí. - Venga . -Anímate. - Venga .

(Vis a vis, 1x04)

En este ejemplo, *venga* se utiliza con su valor estabilizado de ‘conector marginal’ de manera parecida a *oye* y *mira* (Pons Bordería 1998: 213; Alonso-Cortés 1999: 3998, Garrido Medina 1999: 3923), pero también es evidente su valor perlocutivo. El mismo valor también es mantenido por *vente* y *vámonos*, imperativos de verbos de movimiento con los que se marca el ritmo sostenido de las acciones y con *suéltame*. En la mayoría de los casos analizados con la herramienta de concordancias, *fíjate* tiene un valor conversacional codificado e indica la fuerza ilocutiva que manifiesta el estado mental de sorpresa del hablante. La orden *mírame* marca una pausa en la acción y va seguida por una apelación a la reflexión o a la sinceridad que, según comprobamos con la visión de las escenas, puede ir acompañada de un primer plano, una unidad fílmica que “muestra cómo vive el personaje la propia escena”, refiriéndose a su psicología y emotividad (Fernández Almoguera y López López 2015).

4.3. El futuro perifrástico

Además de las palabras clave, la exploración de las agrupaciones lingüísticas habituales es particularmente útil para revelar los patrones discursivos más destacados que se dan en el discurso de los personajes de la serie. Los n-gramas que reproducimos en la Tabla 2 revelan rasgos que, por un lado, confirman la intensificación como procedimiento fundamental en la apropiación de los diálogos ideados en el guion, por ejemplo,

a través de un mayor uso de disfemismos (*hija de puta, hijo de puta, me cago en*). Por otro lado, desvelan que las funciones del diálogo telecinemático relativas a la comunicación narrativa (cf. Bednarek 2018: 37)— como el anclaje en el espacio (*vis a vis, cruz del sur, cruz del norte, en la cárcel, de la cárcel*), la clarificación de la modalidad, el anclaje de los personajes y las relaciones entre personajes —resultan amplificadas con respecto a los guiones.

Tabla 2. Primeros 50 3-4 gramas clave del subcorpus “Subtítulos” (frec.>10)

te voy a, hija de puta, vis a vis, es que no, es lo que, no voy a, por qué no, que no me, en la cárcel, hijo de puta, me voy a, cruz del sur, que no te, te vas a, yo creo que, te va a, lo voy a, lo que te, no pasa nada, me cago en, todo lo que, vas a hacer, lo único que, no sé si, de lo que, cruz del norte, a mí me, qué te pasa, me vas a, lo que me, va a ser, no va a, de la cárcel, vamos a ver, no lo sé, voy a hacer, sabes lo que, un vis a, tú y yo, un vis a vis, se va a, que yo no, no sé qué, no quiero que, a lo mejor, no se va, que no se, no vas a, voy a matar, lo que pasa

Nos vamos a detener brevemente en la mayor presencia estadística del futuro perifrástico, representado por los n-gramas *te voy a, no voy a, me voy a, te vas a, te va a, lo voy a, vas a hacer, me vas a, va a ser, no va a, vamos a ver, voy a hacer, se va a, no se va, no vas a, voy a matar*. A través del cotejo de las concordancias, destacamos los casos en los que los contextos de uso orientan esta perífrasis hacia un valor subjetivo de amenaza —en los ejemplos de (11) a (19)— o advertencia —(20) y (21)— que responde a actos ilocutivos concretos (Gómez Torrego 1999: 3368-3370). Además de la función imperativa o conativa, es evidente la expresiva, especialmente en los casos de amenaza, ya que se manifiesta una actitud de enfado y de molestia (Gómez Torrego 1988: 72).

- (11) ¡**Te voy a** matar!
- (12) **Te voy a** quitar todo lo que tengas, hasta el alma.
- (13) No **te vas a** poder mover, hija de puta.
- (14) **Te vas a** enterar... ¡Suéltame!
- (15) Vas a vivir una situación un poco desagradable, pero **no vas a** hacer nada ni vas a decir nada, ni vas a dar mi nombre, porque si lo haces, te juro que te crujo.
- (16) Eso **te va a** costar caro, ¿eh?
- (17) **Me vas a** pagar ahora.
- (18) Pues se te **va a** quitar el humor después de una semana de aislamiento.
- (19) Esto no se **va a** quedar así, puta.
- (20) Que te **va a** dejar preñada.
- (21) Tener un ejército de orangutanes no te **va a** sacar de aquí.

En nuestro caso de estudio, las amenazas son un tipo de actividad que prototípicamente forma parte de los diálogos rutinarios de las presas y del personal penitenciario, ya que, en este entorno conflictivo, el locutor las utiliza para mantener su posición superior en la jerarquía establecida, o bien para afirmarla en su relación con el interlocutor (Chierichetti 2021b: 618). La audiencia, a través de estas actividades discursivas que tienen un efecto perlocutivo (de miedo o recelo) para los interlocutores ficticios, reconoce la identidad expresiva del personaje y se implica emocionalmente (Culpeper y McIntyre 2010: 187; cf. también Chierichetti 2021b); la mayor iteración de estos recursos en el corpus “Subtítulos” confirma la importancia que en el producto televisivo ostenta la creación de este tipo de efectos emotivos.

También observamos que *te voy a* puede construirse catafóricamente; en estos casos, el valor aspectual de futuro inmediato se combina con el rasgo modal deóntico de la intencionalidad (Gómez Torrego 1999: 3365) para otorgar especial realce a unos enunciados descorteses —un insulto (22) o una amenaza (23), (24), también formulada con un futuro perifrástico—:

- (23) **Te voy a** decir quién eres tú, un palurdo.
- (24) Pues **te voy a** decir una cosita, este cabrón no se va a ir de rositas.
- (25) Escucha bien lo que **te voy a** decir: por mis cojones que te voy a coger.

El mismo valor prospectivo posee la construcción *vamos a ver*, que en el subcorpus “Subtítulos” en 41 de 46 recurrencias es un marcador discursivo que enfatiza el contenido del enunciado que introduce en el nivel del *dictum*, indicando cuál es la información que el hablante considera más relevante (Brenes Peña 2008: 76):

- (26) **Vamos a ver**, si yo largo aquí, estoy muerta.
- (27) **Vamos a ver**, ¿no nos van a dar de comer o qué coño pasa aquí?
- (28) **Vamos a ver**, es feo de cojones, ¿y tiene, qué, cuarenta años, por lo menos?

Finalmente, observamos que la interpretación llevada a cabo por los actores se decanta, en algunos casos, por utilizar la perífrasis de futuro, cuando en el guion se propone un futuro morfológico, como en los ejemplos (28) y (29):

(28)

Guion	Subtítulos
Sandoval le da su ropa y la coge violentamente del brazo y la lleva para la puerta. SANDOVAL No te has enterado de nada. (<i>cerca, en bajo, iracundo</i>) Ya eres mía. Y harás lo que yo diga cuando yo lo diga. (<i>la mira amenazante</i>) Pero así no. Abre la puerta y la echa del despacho de mala manera.	– No entendiste un carajo, pelotudita. Ya sos mía y vas a hacer lo que yo diga cuando yo lo diga, pero así no.

(Vis a vis, 1x07)

(29)

Guion	Subtítulos
FABIO ¿Y por qué no has dicho nada? MACARENA Tiene a media cárcel compinchada. Si digo algo, me quitará a mi hijo. No sé cómo, pero lo hará...	– Pero ¿por qué no has dicho nada? – Porque tiene compinchada a toda la cárcel. No puedo hacer nada, no puedo. Además, estoy segura que si digo algo, me va a quitar a mi hijo. Me lo ha dicho y lo hará.

(Vis a vis, 1x07)

No podemos excluir que la presencia estadísticamente mayor del futuro perifrástico en el producto telecinemático también pueda ser indicativa de la progresiva pérdida del uso del futuro morfológico, una tendencia que se ha documentado especialmente en estudios sobre comunidades bilingües en España (Blas Arroyo 2005, 2008) y que corresponde a un proceso particularmente avanzado en el español hablado en las comunidades de habla latinoamericanas (véanse los estudios citados en Blas Arroyo 2008: 86, y, más recientemente, Lastra y Butragueño 2010). Sin embargo, limitándonos a los datos de nuestro caso de estudio, creemos que este tipo de elección puede deberse al hecho de que el futuro perifrástico, por un lado, al señalar la inminencia de un hecho, otorga un ritmo más sostenido y crea una mayor expectación por el desarrollo de una acción o suceso; por otro lado, en el caso de que se trate de variantes libres de una misma realidad lingüística, resulta ser más coloquial y afectivo (Gómez Torrego 1988: 67) o, según Blas Arroyo (2005: 116), de mayor uso en los registros “más coloquiales y ‘descuidados’ de la lengua”, que el futuro simple. De ahí que relacionemos también estas agrupaciones dentro de la tendencia general de la intensificación emocional que es especialmente evidente en diálogos muy emotivos como los de los ejemplos (28) y (29).

En definitiva, por mucho que en los guiones se intente reflejar unos intercambios dialógicos orales espontáneos, en la esfera del producto final estos se reelaboran llevando a cabo una serie de cambios que están orientados hacia una interpretación que sea aún más creíble desde un punto de vista discursivo y emocional. Por un lado, el análisis de nuestro caso de estudio revela la inserción de otras formas de expresión sonora, como canciones y coros; por otro lado, los diálogos efectivamente pronunciados se caracterizan principalmente por una mayor adhesión al habla coloquial y por un marcado uso de recursos discursivos que realzan la expresión de emociones.

5. Conclusiones

En nuestro estudio nos hemos planteado considerar dos dimensiones del discurso telecinemático —la esfera de la creación y la del producto— para examinar, dentro de los límites de un caso de estudio, los principales rasgos que distinguen los diálogos que escucha la audiencia frente a los que se planearon en los guiones. Los resultados, obtenidos a través de un análisis cualitativo de datos cuantitativos extraídos con algunas técnicas básicas de la lingüística de corpus, nos permiten poner el énfasis en una serie de ítems —palabras clave y n-gramas clave— estadísticamente relevantes, que, en general, apuntan a una mayor implicación emotiva de los destinatarios finales del producto. Como reflejan los ejemplos propuestos, además de acentuar algunos rasgos característicos de la oralidad espontánea, se utilizan elementos lingüísticos y discursivos —señaladamente interjecciones, imperativos y el futuro perifrástico— que actúan como índices de las emociones experimentadas por los personajes y apuntan a una mayor implicación emotiva de la audiencia. La interpretación de los actores, pues, está encaminada a expresar de manera más intensa los estados interiores de los personajes, a través de un uso más frecuente de ítems que aportan un valor emotivo y persuasivo en el estrato de la ficción, para que este reverbere en la audiencia.

Evidentemente, la metodología que hemos adoptado no tiene en cuenta la dimensión multimodal que nace de la presentación simultánea de las palabras pronunciadas por los actores, sus voces, las entonaciones, las expresiones faciales y sus miradas, la postura, los gestos, los vestidos, ni tampoco la estructura visual de la realización final, con sus siete componentes: espacio, línea, forma, tono, color, movimiento y ritmo (Sánchez-Escalonilla: 2016). Aun así, nuestras reflexiones podrían representar un primer paso, basado en un caso concreto de estudio y en datos cuantitativos, hacia un análisis multimodal profundo y necesariamente acotado (cf., al respecto, Bednarek 2015b).

Entre las perspectivas de desarrollo futuro de este trabajo, también planteamos la viabilidad de cotejar nuestro corpus de ficción con un corpus de conversación espontánea no planificada, situada en un contexto dinámico creado continuamente por los participantes (cf. Bublitz 2017), siguiendo la línea trazada en trabajos

como los de Quaglio (2009), Ikeo (2019) o Jucker (2021) acerca de la lengua inglesa; para ello, debería haber una flexibilidad de uso de los corpus generales del español que permitiera su empleo en distintos *software* de análisis. Así y todo, mantenemos que, como afirma Dynel (2016: 119), la conversación ficticia puede servir como fuente de datos para la investigación lingüística, siempre que no se realicen análisis sociolingüísticos o cuantitativos. Concretamente, el estudio del diálogo telecinemático en las esferas de la creación y del producto puede aportar datos de interés en la medida en que no solo se orienta hacia el entretenimiento del público, sino que también nace como un reflejo de la percepción que los guionistas y los actores tienen de la conversación espontánea y de las formas de interacción entre las personas en la vida cotidiana.

Agradecimientos

Quiero expresar mi sincero agradecimiento a Andrés Cuenca Lillo, director de *casting* de cine y televisión, por su generosidad al proporcionarme los guiones de la serie.

Referencias bibliográficas

- Alonso-Cortés, Ángel. (1999). Las construcciones exclamativas. La interjección y las expresiones vocativas. En Ignacio Bosque y Violeta Demonte (Coords.), *Gramática descriptiva de la lengua española* Vol. III. Madrid: Espasa Calpe, pp. 3993-4050.
- Álvarez-Pereyre, Michel. (2011). Using film as linguistic specimen. En Roberta Piazza, Monika Bednarek y Fabio Rossi (Eds.), *Telecinematic Discourse: Approaches to the Language of Films and Television Series*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, pp. 47-67.
- Ang, Ien. (1985). *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Methuen.
- Ang, Ien. (2007). Television fictions around the world: Melodrama and irony in global perspective. *Critical Studies in Television*, 2(2), 18-30.
- Baños, Rocío, Bruti, Silvia, y Zanotti, Serenella. (2013). Corpus Linguistics and Audiovisual Translation; in Search of an Integrated Approach. *Perspectives: Studies in Translatology*, 21(4), 483-490. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2013.831926>
- Bednarek, Monika. (2008). *Emotion talk across corpora*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.
- Bednarek, Monika. (2015a). An overview of the linguistics of screenwriting and its interdisciplinary connections, with special focus on dialogue in episodic television. *Journal of Screenwriting*, 6(2), 221-238. https://doi.org/10.1386/josc.6.2.221_1
- Bednarek, Monika. (2015b). Corpus-assisted multimodal discourse analysis of television and film narratives. En Paul Baker y Tony McEnery (Eds.), *Corpora and Discourse Studies*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan, pp. 63-87.
- Bednarek, Monika. (2018). *Language and Television Series: A Linguistic Approach to TV Dialogue*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blas Arroyo, José Luis. (2005). *Sociolingüística del español*. Madrid: Cátedra.
- Blas Arroyo, José Luis. (2008). The variable expression of future tense in Peninsular Spanish: The present (and future) of inflectional forms in the Spanish spoken in a bilingual region. *Language Variation and Change*, 20, 85-126. <https://doi.org/10.1017/S095439450800001X>
- Briz Gómez, Antonio. (2011). *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática*. Barcelona: Ariel.
- Brenes Peña, Ester. (2008). Enunciación y conexión: *vamos a ver*. En Inés Olza Moreno, Manuel Casado Velarde y Ramón González Ruiz (Coords.), *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 75-86.
- Bublitz, Wolfram. (2017). Oral features in fiction. En Miriam A. Locher y Andreas H. Jucker (Eds.), *Pragmatics of Fiction*. Berlin / Boston: De Gruyter Mouton, pp. 235-264.
- Chaume, Frederic. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Chierichetti, Luisa. (2021a). *Diálogos de serie. Una aproximación a la construcción discursiva de personajes basada en corpus*. Bern: Peter Lang.
- Chierichetti, Luisa. (2021b). (Des)cortesía y poder en el discurso telecinemático de ficción. *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata*, 50(3), 614-629.
- Chierichetti, Luisa. (2022). Recursos (des)cortesés en el diálogo telecinemático: la ironía y el sarcasmo en la serie *Vis a Vis*. *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas*, 17, 29-48. <https://doi.org/10.4995/rlyla.2022.16755>
- Chierichetti, Luisa, y Hernández Toribio, María Isabel. (2021). Aproximación al estudio pragmático-discursivo del cine y las series televisivas en español. *Cuadernos AISPI*, 18(2), 15-42. <https://doi.org/10.14672/2.2021.1866>
- Cueto Vallverdú, Natalia y López Bobo, María Jesús. (2003). *La interjección. Semántica y pragmática*. Madrid: Arco Libros.
- Culpeper, Jonathan. (2001). *Language and characterisation: People in plays and other texts*. London: Longman.
- Culpeper, Jonathan. (2009). Keyness: Words, part-of-speech and semantic categories in the character-talk of Shakespeare's *Romeo and Juliet*. *International Journal of Corpus Linguistics*, 14(1), 29-59.
- Culpeper, Jonathan. (2011). *Impoliteness: Using language to cause offence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Culpeper, Jonathan y Fernández Quintanilla, Carolina. (2017). Fictional characterization. In M. A. Locher & A. H. Jucker (Eds.), *Pragmatics of fiction*. Berlin / Boston: De Gruyter Mouton, pp. 93-128.

- Culpeper, Jonathan y McIntyre, Dan. (2010). Activity types and characterisation in dramatic discourse. In Fotis Jannidis, Ralf Schneider, Jens Eder (Eds.), *Characters in fictional worlds: Understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin / New York: De Gruyter, pp. 176-207.
- Díaz-Cintas, Jorge. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-español*. Barcelona: Ariel.
- Díaz-Cintas, Jorge y Muñoz Sánchez, Pablo. (2006). Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment. *The Journal of Specialised Translation*, 6. https://jostrans.org/issue06/art_diaz_munoz.php
- Díaz-Cintas, Jorge. (2012). Los subtítulos y la subtitulación en la clase de lengua extranjera. *Abehache: Revista da Associação Brasileira de Hispanistas*, 2(3), 95-114. <https://revistaabehache.com/ojs/index.php/abehache/article/view/78>
- Dynel, Marta. (2011). *You talking to me?* The viewer as a ratified listener to film discourse. *Journal of Pragmatics*, 43(6), 1628-1644. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2010.11.016>
- Fernández Almoguera, María del Carmen y López López, Enrique. (2015). El lenguaje del plano y sus componentes. *Making Of*, 114. <https://www.centrocp.com/el-lenguaje-del-plano-y-sus-componentes/> [Acceso 23/11/2022].
- Fairclough, Norman. (2008). El análisis crítico del discurso y la mercantilización del discurso público: Las universidades. *Discurso & Sociedad*, 2(1), 170-185. <https://doi.org/10.14198/dissoc.2.1.6>
- Garrido Medina, Joaquín. (1999). Los actos de habla. Las oraciones imperativas. En Ignacio Bosque y Violeta Demonte (Coords.), *Gramática descriptiva de la lengua española* Vol. III. Madrid: Espasa Calpe, pp. 3879-3928.
- Goffman, Erving. (1974). *Frame Analysis*. New York: Harper and Row.
- Goffman, Erving. (1981). *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gómez Torrego, Leonardo. (1988). *Perífrasis verbales. Sintaxis, semántica y estilística*. Madrid: Arco Libros.
- Gómez Torrego, Leonardo. (1999). Los verbos auxiliares. Las perífrasis verbales de infinitivo. En Ignacio Bosque y Violeta Demonte (Coords.), *Gramática descriptiva de la lengua española* Vol. III. Madrid: Espasa Calpe, pp. 3323-3389.
- Gregory, Michael y Carroll, Susan. (1978). *Language and situation: Language varieties and their social contexts*. London: Routledge/Kegan Paul.
- Hoffmann, Christian. (2020). Introduction. En Christian Hoffmann y Monika Kirner-Ludwig (Eds.), *Telecinematic stylistics*. London: Bloomsbury Academic, pp. 1-18.
- Ikeo, Reiko. (2019). Colloquialization in fiction: A corpus-driven analysis of present-tense fiction. *Language and Literature*, 28(3), 280-304. <https://doi.org/10.1177/09639470198688>
- Jucker, Andreas H. (2021). Features of orality in the language of fiction: A corpus-based investigation. *Language and Literature*, 30(4), 341-360. <https://doi.org/10.1177/09639470211047751>
- Kilgariff, Adam. (1997). Putting frequencies in the dictionary. *International Journal of Lexicography*, 10(2), 135-155. <https://doi.org/10.1093/ijl/10.2.135>
- Lastra, Yolanda y Martín Butragueño, Pedro. (2010). Futuro perifrástico y futuro morfológico en el corpus sociolingüístico de la Ciudad de México. *Oralia*, 13, 145-171. <https://doi.org/10.25115/oralia.v13i.8107>
- Locher, Miriam A. y Jucker, Andreas H. (Eds.). (2017). *Pragmatics of Fiction*. Berlin / Boston: De Gruyter Mouton.
- López Sánchez, Gema y Utray Delgado, Francisco. (2020). Nuevos usos del subtitulado en la distribución y promoción de productos audiovisuales e información. En Jesús Segarra-Saavedra, Tatiana Hidalgo Marí y Francisco Javier Herrero Gutiérrez (Coords.), *Innovación y Comunicación: Retos docentes para la transferencia del conocimiento*. Madrid: Fragua, pp. 317-329.
- Macdonald, Ian W. (2013). *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.
- Nencioni, Giovanni. (1976). Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitado. En *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*. Bologna: Zanichelli, pp. 126-179.
- Partington, Alan. (2004). Corpora and discourse, a most congruous beast. En Alan Partington, John Morley y Louann Haarman (Eds.), *Corpora and Discourse*. Bern: Peter Lang, pp. 11-20.
- Piazza, Roberta, Bednarek, Monika, y Rossi, Fabio. (Eds.). (2011). *Telecinematic Discourse: Approaches to the Language of Film and Television Series*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- Pons Bordería, Salvador. (1998). Oye y mira o los límites de la conexión. En María Antonia Martín Zorraquino y Estrella Montolio Durán (Coords.), *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*. Madrid: Arco Libros, pp. 213-228.
- Quaglio, Paulo. (2009). *Television Dialogue: The Sitcom Friends vs. Natural Conversation*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio. (2016). *Del guion a la pantalla: Lenguaje visual para guionistas y directores de cine*. Barcelona: Ariel.
- Taylor, Christopher J. (2004). The language of film: Corpora and statistics in the search for authenticity. *Notting Hill* (1998) — A case study. *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, 30, 71-85. https://doi.org/10.26754/ojs_misc/mj.200410129
- Van Dijk, Teun A. (2005). El discurso como interacción en la sociedad. En Teun A. Van Dijk (Comp.), *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, pp. 19-66.
- Widdowson, Henry G. (2000). On the limitations of linguistics applied. *Applied Linguistics*, 21(1), 3-25. <https://doi.org/10.1093/applin/21.1.3>