



Universidad de Valladolid

FACULTAD
DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
LENGUA ESPAÑOLA

TESIS DOCTORAL:

***ANÁLISIS CONTRASTIVO ESPAÑOL-ITALIANO DE TÉRMINOS
Y EXPRESIONES MALSONANTES EN EL REGISTRO
COLOQUIAL DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO***

Presentada por DILIA DI VINCENZO para optar al grado de
Doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:

Dra. Dña. CARMEN HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Valladolid, 2019

A la boca sube lo que hay en el corazón

A mi familia

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a la directora de mi tesis, la Dra. Dña. Carmen Hernández González por sus sabios y equilibrados consejos, por su capacidad de guiar mis ideas, por su paciencia y por haberme animado siempre en la elaboración del presente trabajo de investigación.

Un agradecimiento especial va dirigido a mi amiga Francesca Vettori, excelente dobladora, por haber dado su preciosa e inconfundible voz a uno de mis personajes en el doblaje, al italiano, de dos secuencias cinematográficas. Gracias a ella, he aprendido realmente cómo se ajusta un diálogo fílmico y he podido realizar uno de mis “sueños dorados”; de hecho, si no hubiera decidido dedicarme a la enseñanza, habría sido actriz, dialoguista y ajustadora de diálogos para el doblaje. Un gracias especial también a los otros dos dobladores, Roberta Maraini y Luca Sbaragli.

Mi mayor agradecimiento es para mi familia y, en particular, a Devadatta, por apoyarme y por creer en mí siempre, cualquiera que fuera la decisión que tomara y cualquiera que fuera mi estado de ánimo. Sin el apoyo incondicional de mi familia y sin su confianza en mí, no habría podido llevar a cabo esta tesis doctoral.

¡Gracias a todos!

ÍNDICE

ÍNDICE.....	5
INTRODUCCIÓN.....	13
PRIMER CAPÍTULO - CONSIDERACIONES TEÓRICAS.....	18
1. Palabras tabú e insultos	18
1.1. Qué entendemos por palabras “buenas ” y palabras “malas”.....	18
1.2. Palabras tabú e interdicciones lingüísticas	20
1.2.1. ¿Qué se entiende por “interdicción lingüística”?	22
1.2.2. Maneras de sustituir la interdicción verbal	24
1.2.3. Estrategias para evitar la interdicción lingüística.....	25
1.3. La interdicción sexual	26
1.3.1. Términos para referirnos a los órganos sexuales	28
1.3.2. Transgresión lingüística regularizada en la lengua italiana	29
1.3.3. Transgresión lingüística regularizada en la lengua española	31
1.3.4. Órganos sexuales femeninos y masculinos en italiano: términos científicos y vocablos vulgares	32
1.3.5. Cómo hablar de relaciones sexuales.....	33
1.3.6. La violación.....	34
1.3.7. La prostitución – Expresiones en italiano	34
1.3.8. La prostitución – Expresiones en español	35
1.3.9. La homosexualidad – Términos y expresiones en italiano	35
1.3.10. La homosexualidad – Términos y expresiones en español	36
1.3.11. Eufemismos y expresiones vulgares para hablar de relaciones sexuales en italiano.....	37
1.3.12. Eufemismos y expresiones vulgares para hablar de relaciones sexuales en español.....	37
1.4. La interdicción escatológica.....	38
1.4.1. En la lengua italiana	38
1.4.2. En la lengua española.....	39
1.5. La interdicción social	40
1.5.1. Términos y expresiones en italiano	41
1.5.2. Términos y expresiones en español.....	42
1.5.3. Principios de la Constitución.....	42

1.5.4. Los speech codes y lo políticamente correcto	43
1.5.5. “Slittamenti attenuativi” – Italia -	44
1.5.6. Términos para evitar el “encubrimiento lingüístico” de la mujer	45
1.5.7. Palabras políticamente correctas o términos “respetuosos”	46
1.5.8. Expresiones con gentilicios que destacan discriminación racial.....	48
1.6. Defectos (físicos y morales) y vicios	51
1.6.1. Defectos físicos	51
1.6.2. Defectos morales y vicios	55
1.7. El insulto	57
1.7.1. Origen y definiciones de <i>insulto</i>	58
1.7.2. Tipos de insultos.....	61
1.7.3. Insulto <i>indirecto</i> y <i>directo</i>	63
1.8. Los insultos como recursos idiomáticos.....	64
1.8.1. Los insultos ficticios.....	67
1.8.2. Lenguaje → comportamiento social	67
1.8.3. La <i>imagen positiva</i> y la <i>imagen negativa</i>	68
1.8.4. Actos amenazadores de la imagen (AAI).....	68
1.8.5. Los intensificadores.....	70
1.9. Actos <i>disentivos</i> y <i>delitos discursivos</i>	71
1.9.1. Actos <i>anticortesés</i>	72
1.9.2. Las diferentes intenciones de la injuria	73
1.9.3. Contextos amenazantes ≠ inofensivos.....	74
1.9.4. Delitos discursivos	74
1.9.5. Desacuerdo cooperativo ≠ desacuerdo polémico	75
1.9.6. Actos disentivos <i>globales</i> o <i>parciales</i>	76
1.9.7. Actos disentivos <i>asertivos</i> y actos disentivos <i>expresivos</i>	76
1.9.8. Actos disentivos <i>aparentes</i>	78
1.9.9. Transgredir las normas	79
1.10. Actos de habla <i>no cortesés</i>	80
1.10.1. Actos <i>exhortativos impositivos</i> y <i>no impositivos</i>	80
1.11. Hostilidad en el lenguaje	82
1.12. Justificación del “insulto” y del uso de “palabrotas”	83
1.12.1. Definiciones de <i>palabrota</i>	83
1.12.2. Un experimento que demuestra el <i>beneficio</i> de las <i>palabrotas</i>	85

1.12.3. Por qué expresamos injurias.....	86
1.13. Rasgos formales de los insultos	89
1.13.1. Las características fónicas y fonológicas de las palabrotas.....	89
1.13.2. La palabrota como “instrumento”	90
1.13.3. El fonosimbolismo	91
1.13.4. Elementos <i>suprasegmentales</i> en la producción de palabrotas:	93
1.14. Insultos “necesarios” y “liberatorios”	95
1.14.1. Insulto causa-efecto.....	97
1.14.2. Técnicas y maneras diferentes de “insultar”	97
1.14.3. <i>Comunicar</i> implica más que el mero uso de palabras	100
1.14.4. Reglas de cooperación.....	101
1.14.5. Actos de habla	102
1.14.6. Normas de convivencia	103
1.15. El insulto racial.....	106
1.15.1. La “secuencia ofensiva” del insulto	109
1.16. Tipos de violencia	110

SEGUNDO CAPÍTULO - ORIGEN DE LAS PALABROTAS, CLASIFICACIÓN Y TIPOLOGÍA 115

2. Para decir palabrotas toda ocasión es buena	115
2.1. Funciones de algunas locuciones malsonantes.....	117
2.1.1. Las palabrotas y los niños	118
2.2. Palabrotas como forma de <i>protesta</i> y de <i>purificación catártica</i>	119
2.2.1. No todos los psicoterapeutas “aconsejan” las palabrotas.....	122
2.3. Las expresiones groseras ocupan diferentes ámbitos	124
2.4. Palabras <i>non sanctas</i> en el lenguaje femenino-masculino	135
2.4.1. Qué se le exige a la mujer o al hombre	139
2.4.2. “Duales aparentes”	139
2.4.3. El lexicón personal	140
2.4.4. El <i>habla soez</i> : diferencias entre <i>hombres</i> y <i>mujeres</i>	141
2.4.5. El <i>lenguaje paraverbal</i> de las mujeres	143
2.4.6. Comportamientos lingüísticos que las mujeres debían evitar o respetar	143
2.4.7. Comportamientos lingüísticos adecuados a los hombres	144
2.4.8. El “machismo femenino” y los “tacos”	145
2.5. La traducción de los diálogos fílmicos.....	149

2.5.1. La traducción audiovisual	149
2.5.2. <i>Canal, medio y modo</i> del discurso	154
2.5.3. Los diferentes códigos de significación	154
2.5.4. El texto audiovisual.....	159
2.5.5. <i>Técnicas de la traducción audiovisual</i>	164
2.5.6. La subtitulación	169
2.5.7. El <i>doblaje</i>	171
2.5.8. Diferencias entre un texto para el doblaje y un texto oral espontáneo:.....	178
2.5.9. Concepto de “localización” versus intención de “universalidad”	178
2.5.10. <i>Técnicas y estrategias</i> de traducción	185
-Método, estrategia y técnica:	189
-Cotexto, contexto situacional, contexto:.....	191
-Técnicas de traducción:.....	191
-Estrategias de traducción:	193
-Domesticación versus Extranjerización.....	193
2.5.11. Usos de palabras malsonantes en la traducción audiovisual	194
-La contaminación lingüística:	194
-Bilexia y Polilexia:.....	196
-El caso de las palabras malsonantes:	197
2.5.12. ¿Cuándo y por qué <i>se censuran</i> las palabrotas?.....	204
-El caso de Italia:.....	207
-El caso de España:	211
2.5.13. <i>Símbolos</i> en la <i>fase de ajuste</i> para el doblaje	216
2.5.14. Elementos que el ajustador/adaptador debe tomar en consideración.....	222
2.5.15. Algunas técnicas aplicadas en la traducción de diálogos fílmicos.....	225
2.5.16. Sobre los términos soeces	226
2.5.17. La <i>omisión</i> /la <i>elipsis</i>	227
2.6. Introducción al análisis de los diálogos fílmicos	228
2.6.1. Palabras <i>inmencionables</i>	231
2.7. Traducción de secuencias tabuizadas.....	232
TERCER CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL DISCURSO: ASPECTOS	
TEÓRICOS	235
3. Análisis del <i>discurso</i> – Aspectos teóricos	235
3.1. Aspecto discursivo del texto	236

3.2. Elementos indexicales y el contexto de situación	236
3.3. Tipos de contextos comunicativos y de entornos.....	238
3.4. Los enunciados y los deícticos	240
3.5. Contratos entre <i>destinador</i> y <i>destinatario</i>	242
3.5.1. Destinador manipulador	242
3.5.2. Destinatario manipulado	243
3.6. Marcas del texto	243
3.6.1. Shifters o deícticos	243
3.7. Enunciados constatativos y performativos	246
3.8. Actos ilocucionarios <i>indirectos</i>	249
3.9. Categorías de los <i>actos de habla</i>	254
3.10. El principio de cooperación y las máximas conversacionales	256
3.11. Las presuposiciones.....	257
3.12. Propiedades del <i>sobreentendido</i>	260
3.13. La <i>interacción lingüística</i> y los <i>marcadores discursivos</i>	261
3.14. Rasgos del <i>registro coloquial</i>	262
3.15. La alternancia de turnos	264
3.15.1. Clases de turnos de apoyo y apoyos conversacionales	266
3.16. Los <i>códigos no verbales</i> y los <i>aspectos paraverbales</i>	268
3.17. La <i>prosodia</i>	271
CUARTO CAPÍTULO - ANÁLISIS DE LOS DIÁLOGOS SELECCIONADOS	276
4. Análisis de los diálogos seleccionados.....	276
4.1. Concepción dinámica del discurso	276
4.1.1. El <i>escenario</i> de la interacción comunicativa.....	277
4.2. Diálogos seleccionados para el corpus.....	278
4.2.1. <i>Verbalización</i> de emociones.....	281
4.3. Introducción al análisis del <i>conflicto verbal</i>	283
4.3.1. Funciones de los insultos y de las palabrotas	284
4.3.2. Función de marginación y arrinconamiento.....	288
4.3.3. Emociones <i>primarias</i> y <i>secundarias</i>	292
4.3.4. Las palabrotas y la supervivencia.....	295
QUINTO CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL CORPUS - <i>CELOS</i> de Vicente Aranda (2002)	298

5. Sinopsis de la película <i>Celos</i> de Vicente Aranda.....	299
5.1. Transcripción de los diálogos seleccionados	300
5.2. Transcripción del doblaje oficial.....	304
5.3. Los <i>celos</i> como <i>leitmotiv</i>	308
5.3.1. La hipótesis Pollyanna	309
SEXTO CAPÍTULO - MODELO DE ANÁLISIS DEL CORPUS - <i>RENCOR</i> de Miguel Albaladejo (2002)	320
6. Sinopsis de la película <i>Rencor</i> de Miguel Albaladejo.....	321
6.1. Transcripción de los diálogos seleccionados	322
6.2. Traducción para el doblaje de los diálogos seleccionados	329
6.3. Consideraciones sobre la <i>adaptación</i> para el doblaje	337
6.3.1. Aspectos tomados en consideración en el <i>ajuste</i>	338
6.4. Contexto situacional de la primera secuencia del corpus y <i>análisis pragmalingüístico del conflicto verbal entre Esther y Toni</i>	342
Primer diálogo – Contexto situacional	342
6.4.1. Respuestas impugnadoras del alocutario.....	343
6.4.2. Los actos reactivos	345
6.4.3. La <i>imagen positiva</i> y la <i>imagen negativa</i>	345
6.4.4. El <i>intensificador</i>	346
6.4.5. La noción de <i>preferencia</i>	350
6.4.6. Reconducir o finalizar la interacción	351
6.4.7. Los actos exhortativos.....	352
6.5. Contexto situacional de la segunda secuencia del corpus y <i>análisis pragmalingüístico del diálogo entre Esther y Toni</i>	356
Segundo diálogo – Contexto situacional.....	356
6.6. Contexto situacional de la tercera secuencia del corpus y <i>análisis pragmalingüístico de los actos disfemísticos entre Chelo y Toni</i>	362
Tercer diálogo – Contexto situacional	362
6.7. Contexto situacional de la cuarta secuencia del corpus y <i>análisis pragmalingüístico de la interacción entre Chelo y Marco</i>	366
Cuarto diálogo – Contexto situacional	366
6.7.1. La <i>modalidad</i>	366
6.8. Contexto situacional de la quinta secuencia del corpus y <i>análisis pragmalingüístico de la interacción entre Chelo y Toni</i>	369
6.9. Análisis de los <i>términos malsonantes</i> y de las <i>expresiones vulgares</i>	371

SÉPTIMO CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL CORPUS – <i>TE DOY MIS OJOS</i> de Icíar Bollaín (2003)	429
7. Sinopsis de la película <i>Te doy mis ojos</i> de Icíar Bollaín	429
7.1. Traducción para el doblaje oficial	434
OCTAVO CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL CORPUS – <i>SUEÑO DE UNA MUJER DESPIERTA</i> de Azucena de la Fuente (2002)	446
8. Sinopsis del cortometraje <i>Sueño de una mujer despierta</i> de Azucena de la Fuente	446
8.1. Transcripción de los diálogos seleccionados	448
8.2. Traducción para el doblaje de los diálogos seleccionados	452
NOVENO CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL CORPUS – <i>LOS HÉROES DEL MAL</i> de Zoe Berriatúa (2015)	477
9. Sinopsis de la película <i>Los héroes del mal</i> de Zoe Berriatúa	478
9.1. Traducción para el doblaje de los diálogos seleccionados	482
9.2. <i>La jerga juvenil</i>	489
DÉCIMO CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL CORPUS - <i>L'ULTIMO BACIO</i> de Gabriele Muccino (2001)	501
10. Sinopsis de una secuencia de la película <i>L'ultimo bacio</i> de Gabriele Muccino	501
Contexto situacional de la secuencia del corpus y análisis pragmlingüístico de los actos de habla entre Carlo y Giulia:	501
10.1. Traducción para el doblaje oficial	507
UNDÉCIMO CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL CORPUS - <i>MANUALE D'AMORE 1</i> de Giovanni Veronesi (2005)	517
11. Sinopsis de la película <i>Manuale d'amore 1</i> de Giovanni Veronesi	517
11.1. Traducción para el doblaje oficial	522
DUODÉCIMO CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL CORPUS - <i>MANUALE D'AMORE 2</i> de Giovanni Veronesi (2007)	530
12. Sinopsis de una secuencia de la película <i>Manuale d'amore 2</i> de Giovanni Veronesi	530
12.1. Traducción para el doblaje oficial	533
DECIMOTERCERO CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL CORPUS - <i>BIANCO E NERO</i> de Cristina Comencini (2008)	541
13. Sinopsis de dos secuencias de la película <i>Bianco e nero</i> de Cristina Comencini	542
13.1. Traducción para el doblaje de los diálogos seleccionados	546
13.1.1. Expresiones idiomáticas con el color <i>negro</i>	552
13.1.2. Estabilidad o variabilidad de un <i>insulto racial</i>	555

13.1.3. En la película <i>Bianco e nero</i>	556
DECIMOCUARTO CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL CORPUS - <i>BACIAMI ANCORA</i> de Gabriele Muccino (2010).....	559
14. Sinopsis de una secuencia de la película <i>Baciami ancora</i> de Gabriele Muccino	559
14.1. Propuesta de traducción para el doblaje	562
DECIMOQUINTO CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL CORPUS –<i>GENITORI & FIGLI- AGITARE BENE PRIMA DELL'USO</i> de Giovanni Veronesi (2010) ..	566
15. Sinopsis de una secuencia de la película <i>Genitori & Figli –Agitare bene prima dell'uso</i> de Giovanni Veronesi.....	566
15.1. Propuesta de traducción para el doblaje	569
A MODO DE CONCLUSIÓN	575
<i>Referencias bibliográficas</i>	581

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación se propone estudiar las diferencias que existen entre el uso de palabras malsonantes, imprecaciones, improprios, expresiones vulgares, etc., en el habla coloquial de las lenguas española e italiana, presentes en diálogos fílmicos. Aunque no trabajemos con diálogos auténticos, tomados verdaderamente de la vida cotidiana real, sino con guiones escritos interpretados oralmente por actores, las interacciones del corpus imitan de manera convencional las conversaciones familiares desenvueltas e inmediatas.

Si bien se habla de afinidad entre el español y el italiano, en realidad, hay muchos contrastes entre las dos lenguas, en especial, por lo que concierne a modismos, frases hechas, expresiones idiomáticas, coloquialismos, vulgarismos, etc., por lo tanto, nuestro estudio quiere profundizar en el análisis contrastivo del habla conversacional soez de los dos idiomas en cuestión. Para ello, se observarán las características propias del registro coloquial, señalando los criterios del campo, del modo, del tenor, del tono y destacando los rasgos coloquializadores del español y del italiano, es decir, la relación de igualdad, la relación vivencial de proximidad, el marco discursivo familiar, la temática no especializada. Se reflexionará sobre la alternancia de turnos, las tomas anticipadas, los solapamientos, las superposiciones de habla, las vacilaciones, los cambios de postura, los apoyos conversacionales y los códigos no verbales (quinésicos, proxémicos, cronémicos...) que están en estrecha relación con los códigos verbales.

Empezaremos por analizar la diferencia entre las palabras “buenas” y las palabras “malas” y nos centraremos en el estudio de las interdicciones lingüísticas (sexual, escatológica, mágico-religiosa, social; los defectos físicos y morales, los vicios) y de las palabras tabú, observando el origen etimológico de los términos malsonantes y de los modismos vulgares usados en los actos de habla que nos interesan. Aunque se hayan realizado numerosos estudios al respecto, recordaremos algunos rasgos que diferencian el lenguaje soez femenino del masculino. Aun no tratándose de nuestro objetivo principal, haremos una reflexión analítica sobre los vulgarismos en el lenguaje televisivo y en determinados ambientes sociales,

destacando la diferencia entre una manera de hablar políticamente correcta y una incorrecta.

La centralidad de nuestro trabajo radica en el análisis de las características del italiano y del español coloquiales, en la observación de los contextos comunicativos de los guiones cinematográficos del corpus, en el estudio de las intenciones de los actos de habla groseros y en el análisis pragmalingüístico de las interacciones donde aparezcan expresiones injuriosas, tacos, imprecaciones, interjecciones vulgares. Puesto que los interlocutores se expresan de manera grosera por diferentes razones, estudiaremos el contexto situacional en el que se manifiestan las conversaciones espontáneas, los motivos que justifican y explican los enunciados marcados y las diferentes opciones de las palabrotas. Demostraremos que el contexto social, el ambiente familiar, la edad, la vivencia personal, los estados de ánimo, los sentimientos, las reacciones emotivas, los arrebatos emocionales influyen en la elección de los términos soeces.

Al dedicarnos al análisis de conversaciones fílmicas, extraídas, por una parte, de películas dobladas y, por otra, de filmes no ajustados para el doblaje, estudiaremos los rasgos de las diferentes técnicas de la traducción audiovisual, haciendo hincapié en la técnica del *doblaje*. Al proponer nuestra traducción, demostraremos que no siempre es posible realizar una traducción literal. Nos detendremos en el análisis de las propuestas de traducción y examinaremos las estrategias aplicadas en la fase de ajuste/adaptación. Somos conscientes de que para llevar a cabo dicho estudio, sería oportuno tomar en consideración una gran cantidad de películas de producción española e italiana, sin embargo, nuestro objetivo no es el de hacer una estadística concreta de la traducción de los vulgarismos utilizados en las películas españolas e italianas ni el de crear un vulgarómetro cinematográfico. Por esta razón, nos centraremos en la observación de diez películas y de un cortometraje, y en el estudio pormenorizado de las palabras malsonantes y de su traducción hacia la lengua meta.

Lo que se intentará demostrar en la presente tesis es que no siempre hay una equivalencia entre las palabrotas y expresiones soeces españolas e italianas. Además, nos centraremos en la demostración de la imposibilidad, en la mayoría de los casos, de traducir tacos, interjecciones, imprecaciones, etc., del español al italiano y viceversa, por medio de la traducción exacta o literal.

Se estudiarán las palabras malsonantes en español y en italiano presentes en el corpus; se explicarán las razones por las que los hablantes se expresan de manera vulgar. Para el análisis de las palabrotas, se partirá de su significado etimológico y se observarán las diferentes frases hechas o expresiones coloquiales con dichos términos vulgares; por último, se examinarán las diferencias o las equivalencias entre las dos lenguas en cuestión.

Es preciso señalar que no pondremos la atención en aquellas palabrotas o expresiones dichas por broma o simplemente para divertirse, jugar, tomar el pelo, etc. Nos centraremos en palabras malsonantes expresadas a raíz de situaciones o circunstancias conflictivas, de sentimientos de celos, desengaño, enfado, frustración, rabia, venganza, etc. Por esta razón, escogeremos secuencias cinematográficas donde sean evidentes los momentos de conflicto entre los interlocutores, con todo lo que pueda suponer y connotar.

Para llevar a cabo nuestra investigación, se hará un excursus histórico de los aspectos teóricos de la pragmlingüística. El análisis de las interacciones en que destacan palabras malsonantes y expresiones soeces, conlleva inevitablemente la consideración atenta del *setting*, de la relación entre emisores y receptores, del entorno sociocultural de los personajes y de sus características anímicas. El estudio de los contextos comunicativos en que se desarrollan los actos de habla es relevante para destacar las funciones pragmáticas que afectan tanto al dictum como al interlocutor puesto que definen las conductas lingüísticas y extralingüísticas de los hablantes que adecuan sus actos de habla a las situaciones en que tienen lugar. El conjunto de conocimientos y creencias que comparten tanto el hablante como el oyente en una interacción verbal son pertinentes para poder interpretar y emitir sus enunciados. En cambio, por lo que concierne a los gestos, no nos concentraremos en todos los elementos del lenguaje paraverbal, sino que examinaremos solamente aquellos que, evidentemente, juegan un papel fundamental en el análisis del contenido lingüístico de los enunciados.

Por lo que concierne a los diálogos cinematográficos, traduciremos las secuencias fílmicas escogidas y, en cuatro casos, propondremos la traducción para el doblaje, tomando en consideración los símbolos que se utilizan en la fase de

ajuste/adaptación. En el caso de las películas que ya han sido subtítuladas y dobladas al italiano/al español, tendremos en cuenta el doblaje oficial.

Si bien no profundizaremos en el estudio de las técnicas y estrategias de traducción, haremos una demostración de las diferencias que hay entre la traducción literal y la traducción para el doblaje. Puesto que los diálogos fílmicos seleccionados reproducen el habla coloquial familiar, la propuesta de traducción respetará los rasgos de la coloquialidad y de la oralidad.

Por lo que concierne al corpus, resumiremos la trama de las secuencias seleccionadas, transcribiremos la versión original (en lengua italiana o española) y la versión doblada oficial o nuestra propuesta de doblaje.

En el caso de las películas que no han sido subtítuladas ni dobladas, propondremos nuestra traducción y nuestro ajuste para el doblaje.

Todas las traducciones, del italiano al español/del español al italiano, de citas, observaciones, comentarios, etc., son nuestras, por lo tanto, lo señalaremos solamente una vez en una nota a pie de página.

Se realizará el análisis del corpus comenzando por las producciones cinematográficas menos recientes. La película más antigua es de 1999 y la más actual es de 2015.

Dedicaremos un apartado diferente a las secuencias de cada película escogida; sin embargo, propondremos el análisis pormenorizado y detallado de la mayoría de los tacos y de expresiones malsonantes en el capítulo dedicado a la película *Rencor* puesto que presenta el mayor número de palabrotas, interjecciones y expresiones soeces. Por lo que concierne al estudio de los actos de habla, al análisis pragmalingüístico del conflicto verbal, etc., propondremos un modelo de análisis, que se puede aplicar a las películas del corpus, en el mismo capítulo dedicado al largometraje *Rencor*.

Entre las películas españolas, se seleccionarán diálogos extraídos de: *Celos* (1999), *Rencor* (2002), *Te doy mis ojos* (2003), *Sueño de una mujer despierta* (cortometraje de 2002), *Los héroes del mal* (2015), mientras que las secuencias italianas serán tomadas de los filmes: *L'ultimo bacio* (2001), *Manuale d'amore 1*

(2005), *Manuale d'amore 2* (2007), *Bianco e nero* (2008), *Baciami ancora* (2010), *Genitori & figli: agitare bene prima dell'uso* (2010).

Se abreviarán las películas de la siguiente manera:

Celos (C), *Rencor* (R), *Te doy mis ojos* (Tdm), *Sueño de una mujer despierta* (Smd), *Los héroes del mal* (Hdm), *L'ultimo bacio* (Ub), *Manuale d'amore 1* (Ma1), *Manuale d'amore 2* (Ma2), *Bianco e nero* (BeN), *Baciami ancora* (Ba), *Genitori & figli: agitare bene prima dell'uso* (G & F).

PRIMER CAPÍTULO - CONSIDERACIONES TEÓRICAS

1. Palabras tabú e insultos

1.1. Qué entendemos por palabras “buenas ” y palabras “malas”

En todas las lenguas del mundo existen palabras “buenas” y palabras “malas”. Pero, ¿con qué criterio establecemos que una palabra es mejor o peor que otra? Creemos que es la intención la que establece si una palabra puede ser expresada sin ningún temor o si nos cohibimos al pronunciarla. En la mente del hablante se dispara un mecanismo que está escondido en un lugar recóndito y que lo induce a expresar de forma natural y sin recato una palabra mala o bien a frenar la lengua por discreción y pudor. Según Virgilio Ortega (2015: 10), no hay palabras “buenas” o palabras “malas”, sino tan solo palabras. Estamos de acuerdo con su observación y opinamos que es el hablante o su interlocutor el que atribuye a la palabra un valor positivo o negativo. Las palabrotas son solo palabras, pero el contexto, la educación, la situación, el ambiente, etc., las clasifican como “malas” o como “buenas”.

Antes de dar una definición personal de palabra “buena”/”mala”, vamos a observar algunas de las diversas acepciones que proponen algunos diccionarios consultados. Del latín *bonus*, el adjetivo “bueno” indica: -persona que posee bondad moral, que es pacífica; -persona o cosa que tiene buena aptitud o calidad; -algo que es sano, beneficioso, rentable o útil; -alimento gustoso, agradable; -persona que tiene cualidades físicas atractivas; -persona simple, ingenua y bonachona. Por el contrario, el adjetivo “malo” del latín *malus*, indica: -persona mala que carece de bondad y de cualidades positivas; -cosa que se opone a la razón o a la moralidad; -alimento que tiene mal sabor o que no es comestible; persona que no se encuentra bien, que está enferma; -persona que lleva una vida viciosa, que tiene malas costumbres; -algo que es nocivo, perjudicial para la salud o que no es útil ni provechoso; -algo que es desagradable, molesto; -algo que está deteriorado o estropeado; -algo que va en contra de las normas, de los valores o de lo que es políticamente correcto. Tal y como se advierte de los significados del adjetivo, una palabra se puede considerar “buena” si respeta al interlocutor, si no lo hiere ni ofende; si es educativa, si explica y enseña

algo; si ofrece consuelo e inspira confianza; si alienta, anima y estimula a hacer algo positivo; si es generosa, altruista y comprensiva; si es agradable y no irrita al receptor. Al contrario, una palabra puede considerarse como “mala” si es agresiva, desagradable e irritante; si perjudica, injuria, amenaza, insulta al alocutario; si es indecente, vulgar, subida de tono, interdicta o blasfema; si expresa lo políticamente incorrecto.

En resumidas cuentas, las palabras “buenas” son corteses, educadas y consideran al interlocutor, mientras que las palabras “malas” incordian y atacan al receptor. Sin embargo, cabe recordar que también podemos ofender al oyente utilizando estrategias que evitan el insulto directo y grosero. Podemos utilizar metáforas, juegos de palabras, expresiones irónicas o mordaces que pueden ser tan lacerantes y desgarradoras como las “malas” palabras.

En el presente estudio explicaremos cuándo, dónde, cómo y por qué se usan las palabrotas, sin hacer moralismos y sin juzgar a las personas que se expresan de manera “vulgar”, precisando que el entrecomillado representa efectivamente la relativización del adjetivo. Es muy frecuente escuchar palabras malsonantes y estamos tan acostumbrados a determinadas expresiones o a ciertos términos soeces que forman parte de nuestro lenguaje familiar. Al ser palabras de uso cotidiano, ya no nos asombran y es probable que no nos afecten. Además, cabe recordar que también los vulgarismos aportan referencias socioculturales a la lengua y representan importantes componentes pragmáticos. Sin embargo, existen ámbitos y lugares en los que tales palabras representan no solo un vulgarismo, sino también un tabú y existen situaciones en las que expresarse de forma soez puede molestar o llegar a perjudicar.

No olvidemos que el término “malsonante” se refiere precisamente a una palabra o expresión que resulta vulgar y grosera y puede molestar, ofender a las personas y ultrajar el pudor, el buen gusto o la religiosidad. Hay también razones sociales y/o psicológicas que prohíben el uso de palabras soeces puesto que pueden afectar tanto al hablante como al oyente.

1.2. Palabras tabú e interdicciones lingüísticas

Desde siempre y en todas las épocas ha habido *palabras tabú*, es decir, palabras prohibidas porque representaban presagios funestos o supersticiones de mal agüero. Dichas supersticiones atribuyen al lenguaje un poder mágico, gracias al que, al nombrar un objeto, evocaremos también sus efectos negativos sobre la realidad y sus consecuencias nefastas, materializando nuestras angustias o nuestras fobias. En las civilizaciones primitivas había una estrecha identificación entre la palabra y el objeto. Había palabras que, al ser pronunciadas, daban un poder “mágico” a la persona que las mencionaba. Las mujeres, por ejemplo, no podían pronunciar ni siquiera el nombre de sus maridos. Irene Lozano Domingo (2005: 136) nos cuenta que las mujeres zulúes no pueden pronunciar el nombre de su suegro y si rompen el tabú, pueden ser condenadas a muerte; en la familia real, hay que evitar mencionar el nombre de todos los hombres con los que la mujer se relaciona, es decir, el nombre del marido, del padre, del abuelo o de los hermanos. En ciertos grupos de Nueva Guinea, las mujeres no pueden hablar con los hombres cuando tienen la regla. Galli de' Paratesi (1964: 33) nos explica que en la antigüedad no se mencionaban los nombres de los dioses, de los espíritus malignos y de los animales tabú y de caza mientras que en la sociedad actual, hay palabras a las que no se alude porque, además de evocar un concepto, una idea, sugiere y despierta la representación que tenemos de la palabra misma, con todo lo que conlleva y la manera en que la vivimos.

Las palabras tabú varían según el país, la región, la zona, las costumbres, las convenciones socioculturales, etc. Lo que para algunos puede representar un mal augurio o parecer algo inapropiado e inmoral, para otros, es algo normal y sin efectos adversos. Las palabras tabú predominantes en la fraseología española son las que están relacionadas con las partes pudendas o erógenas del cuerpo humano o las que representan las palabras malsonantes o disfemísticas (las populares palabrotas y las de tipo escatológico) (García-Page Sánchez, 2008: 367). En el sistema fraseológico, la palabra tabú aparece en las siguientes situaciones: es un término léxico fijo que no se puede sustituir en la locución, como por ejemplo: *joder la marrana, de puta madre, no tener huevos/cojones para, etc.*; el elemento prohibido no puede ser reemplazado por ningún sinónimo o parasinónimo, aunque se pueda sustituir en otras construcciones. No puedo decir *follar o fastidiar la marrana o de zorra/puñetera madre, etc.*, sino que diremos *No me jodas/no me fastidies, no tener ni puta/zorra/puñetera idea, etc.* “La

palabra tabú es una variante léxica de otros términos no marcados socioculturalmente: *irse al garete/al carajo/a la mierda, tener mala fe/uva/ralea/sombra/hostia/leche/follada, ¡Qué – ni qué gaitas/niño muerto/ocho cuartos/leches/hostias/cojones!*, etc. (García-Page Sánchez, 2008: 367). Algunas palabras tabú que se utilizan en la lengua coloquial, raramente forman parte de expresiones fijas; entre estas, recordamos algunas como: *gilipollas, cabrón, marica, maricón, capullo, hijo de puta*, etc. Puede haber una razón que induce a utilizar determinadas expresiones, como por ejemplo, *morirse/troncharse/desternillarse de la risa*; además de tales variantes, podemos encontrar formas tabú como *descojonarse o mearse de la risa*. Tal y como señala García-Page Sánchez, son expresiones “motivadas en virtud del gesto o reacción fisiológica que puede producir una risa intensa” (2008: 368). También podemos *mearnos/cagarnos de miedo* precisamente porque el miedo puede provocar esos efectos fisiológicos. Coincidimos con el lingüista en cuestión cuando afirma que “Las variantes con que puede alternar la palabra tabú tienen que ver con el significado que comporta la expresión y su relación con otros componentes de la locución, como los clíticos” (Ídem). *¡No te jode!*, que indica “reprobación, disconformidad o perplejidad”, es diferente de *¡No me jodas/No fastidies/digas!* que expresa “sorpresa, asombro”.

El verbo “holgazanear”, por ejemplo, se puede expresar con locuciones que contienen palabras tabú: *tocarse los cojones/los huevos*, además de *rascarse la barriga, estar cruzado de brazos, comer la sopa boba, no dar palo al agua, estar mano sobre mano, mirarse las uñas*, etc. Si nos referimos a acciones como “molestar, fastidiar, importunar”, podemos optar por *jorobar, dara la lata* o expresiones tabuizadas como *tocar a alguien los cojones/los huevos* o expresiones menos interdictas como *tocar a alguien las narices*.

Tanto en italiano como en español, la palabra tabú que sustituye un término, generalmente, es la voz vulgar que designa un órgano sexual masculino o femenino. Pensemos en expresiones como: *¡Me suda la polla! (¡Me la suda!)*, *tener los cojones de corbata,(tenerlos de corbata)*, *importar un huevo, no me toques los cojones, estar en el quinto coño*, etc., o bien, *mi importa sega, essere una figata, avere le palle piene (averle piene)*, etc. Es común que el sustantivo eludido no admita su catálisis; es el caso de *¡Me la trae floja!* no se admite *¡Me trae la polla floja!*

Cabe señalar también que para evitar las palabras o las expresiones tabuizadas, se puede optar por abreviaturas, que representan eufemismos, como por ejemplo: *no tener n.p.i.* (o *enepei*) que significa *no tener ni puta idea*, *¡Ajo y agua!* por *¡A joderse y aguantarse!*, *mandar a la m* (o *eme*) por *mandar a la mierda*. “La palabra tabú forma parte, en algunos casos, de una construcción que funciona simplemente como coletilla, a modo de comodín: *que la leche/la hostia/el copón, de los cojones/la mierda/la polla, que es la hostia/la leche*, etc. (García-Page Sánchez, 2008: 369). Podríamos citar algunos ejemplos como: *A ver qué quiere este tío de los cojones*, *No sé qué mierda le ha picado*, *Ese chico es la hostia cuando toca la guitarra*.

La palabra tabú puede ser un “componente opcional”, un “mero incremento léxico, generalmente con valor enfático o intensificador” (García-Page Sánchez, 2008: 370); algunos ejemplos podrían ser: *no tener ni un (puto) duro*, *no tener ni (puta) idea*, *poner (a alguien) de patitas en la (puta) calle*; *non riesco ad aggiustare sta (cazzo di) stampante*, *non ho (un cazzo di) sonno*, etc.

Por lo que concierne a los intensificadores o a las palabras tabú con valor enfático, la negación adquiere mucha importancia puesto que puede influir en su presencia o selección. Pensemos en *no hacer ni puñetero caso*, *no tener ni un puto/jodido/cochino/asqueroso/mísero duro*, *no sentirse/no moverse ni una puta mosca*, *no tener ni puta/zorra/pijotera/puñetera/pajolera idea*, que, en la forma afirmativa, no adquieren ningún valor.

1.2.1. ¿Qué se entiende por “interdicción lingüística”?

Por *interdicción lingüística* entendemos un impedimento psicológico que nos induce a evitar usar ciertas palabras que son consideradas como tabúes en un contexto sociocultural. De hecho, tales palabras tabú pueden llegar a crear un problema psicológico en el hablante o en su interlocutor porque en su mente o en su corazón se desatan determinadas asociaciones inmorales. Muy a menudo, en el momento en que no logramos controlar nuestro inconsciente, los términos reprimidos afloran de una forma irracional. Por ejemplo, en el caso de los insultos o de las blasfemias sexuales y escatológicas, el nombre del órgano sexual se vuelve una injuria y su uso no tiene ninguna justificación lógica o semántica, se trata solamente de un desahogo. De hecho,

cuando estamos enfadados o furiosos, tendemos a pronunciar palabras interdictas con mayor facilidad.

Otro aspecto importante que cabe señalar es que el uso de términos prohibidos caracteriza a las tribus, a las pandillas, a los camaradas. Este tipo de coprolalia, es decir, la tendencia psicológica a proferir obscenidades, en realidad, es una “jerga afectiva” (Galli de’ Paratesi, N., 1964: 58), es decir, un lenguaje que no procede de una exigencia criptolálica jergal/argótica, sino de un deseo de unir de una manera especial al grupo. Las palabras interdictas, pronunciadas en los altercados, en las invectivas, en las exclamaciones..., expresan emociones extremas, disparatadas, extravagantes, como por ejemplo, en italiano, *testa di cazzo*, *cazzone*, *coglione* para decir “sciocco, stupido”; *cazzotto* “pugno”; *incazzarsi* “arrabbiarsi”; *fottere*, *fottuto*, *inculare*, *inculato*, *fregare*, *fregato* “imbrogliare, ingannare, imbrogliato, ingannato”; *un fottio* “grande quantità”; *minchia* “pene”, *minchione* “stupido”; *puttanata* “cattiva azione”, etc. En español, podemos citar *huevón*, *gilipollas* para decir “tonto, pesado, estúpido, lelo”; *hacer una putada* para decir “mala pasada”; *ser un tonto del culo* “tonto, idiota”; *joder* “molestar, fastidiar, destrozar, arruinar”; *follar*, *joder* “copular”; *algo jodido* “muy difícil”, etc. Los ejemplos que podríamos citar son muchísimos, pero nos ocuparemos de ello al analizar el corpus.

Como veremos más adelante, hoy en día, muchos de los términos soeces, groseros ya no son considerados como palabras interdictas puesto que han cristalizado en el habla coloquial, popular.

Volviendo a la interdicción lingüística, cabe señalar que, si por una parte, en la antigüedad, se creía que la palabra era la “cosa” misma y si se mencionaba el “objeto” en cuestión, este se manifestaba de forma concreta, desatando el miedo del hablante; por otra parte, hoy en día, no existen tabúes tan rigurosos, pero sí hay rastros de prohibición sobre ciertos temas. Además, el hablante teme las connotaciones asociadas a determinadas palabras, por lo tanto, evita pronunciarlas y utiliza eufemismos que logren suavizar o matizar el contenido desagradable de los términos prohibidos. Otras veces, el eufemismo no tiene la función de evitar el poder negativo de una expresión o de un término, sino que camufla y confunde de una manera ambigua una verdad inefable o repulsiva. Explicando las palabras de Haverkate (1994: 203-204), el eufemismo es una de las estrategias léxicas que se utilizan para mitigar, moderar una

expresión que pueda perjudicar de alguna forma al oyente. Por medio del eufemismo, el hablante evita una palabra connotativamente perjudicial, parafraseándola o sustituyéndola por una metáfora.

La interdicción lingüística implica que se realicen dos comportamientos: evitar el uso de palabras tabú, es decir, de palabras ingratas y socialmente rechazadas, y optar por palabras atenuadas, eufemísticas, social y moralmente aceptadas. Los tipos de interdicciones lingüísticas son generalmente los que se refieren a la esfera mágico-religiosa, a lo escatológico, a la sociedad, a la política, al sexo, a la enfermedad, a los defectos físicos y morales, a los vicios y a la muerte. Además, los tacos generalmente son considerados tabúes, malas palabras, falta de respeto y una forma de infracción. Por esta razón, se tiende a utilizar eufemismos, circunloquios y enmascaramientos sustituyendo las palabras malsonantes o las blasfemias por otras y evitar así la ofensa, la vergüenza o el descaro.

Las interdicciones lingüísticas varían según el momento histórico, la clase social, el sexo, el ambiente. La interdicción religiosa de la época actual es diferente con respecto a las épocas antiguas. Además, el hecho de hablar de funciones orgánicas o de actos sexuales puede resultar menos espontáneo en las sociedades burguesas y más directo en las sociedades menos acomodadas. También cabe señalar que si estamos hablando con una persona extranjera o con una persona desconocida, evitaremos referirnos a temas íntimos y muy personales o podremos hablar de ellos con un lenguaje más pulido, utilizando sustitutos eufemísticos. De esta forma, se expresa la idea sin mencionar la realidad prohibida, recurriendo a estrategias y procedimientos lingüísticos. Según M. Carmen García Manga (2002: 105-120), se trata de un proceso creativo, innovador, pero también destructivo puesto que el eufemismo adquiere las connotaciones negativas de los términos prohibidos; por esta razón, el hablante puede llegar a rechazarlo por temor a que el receptor pueda ofenderse al asociarlo con lo que sugiere y evoca la palabra interdicta.

1.2.2. Maneras de sustituir la interdicción verbal

Podemos aludir a algo también de forma irónica y bromista. A veces, para evitar utilizar una palabra “prohibida” o tabú, acuñamos neologismos. En otros casos, nos referimos a lo innombrable con el término *cosa* o lo dejamos suspendido y decimos

solo la primera letra para que el interlocutor comprenda la alusión. También el contexto comunicativo, la entonación, la mirada o los gestos pueden sustituir la interdicción verbal. La entonación y el gesto son medios expresivos que sirven muchísimo para insinuar términos que preferimos no mencionar. La entonación es significativa puesto que podemos decir algo muy fuerte emotivamente utilizando un tono tan impersonal y desapegado que suaviza las palabras que podrían herir al interlocutor. Otras veces, en cambio, podemos decir las cosas con un tono extremadamente alusivo y, en este caso, el significado de nuestras palabras será manifiesto y evidente. Hay muchas maneras de evitar la interdicción lingüística y los mecanismos lingüísticos son numerosos.

1.2.3. Estrategias para evitar la interdicción lingüística

En este espacio tan solo vamos a nombrar algunos, por ejemplo:

- ✚ La *omisión* (cuando en un texto escrito colocamos tres puntitos de suspensión en lugar del término evitado y en el texto oral hacemos una pausa).
- ✚ La *forma abreviada* (se abrevia el término interdicto dejando solo la letra inicial o la primera sílaba seguida de tres puntos de suspensión o de una pausa en la entonación).
- ✚ *Indicación de la negación misma* (se dice explícitamente que algo es innombrable o manifestamos la voluntad de no mencionar la palabra en cuestión).
- ✚ *Adición de un sufijo abstracto* (por ejemplo, *sexualidad* que resulta ser menos fuerte que “sexo”; *divinidad* en lugar de “Dios”).

Los recursos se clasifican según el nivel paralingüístico (gestos, entonación), el nivel formal (fonético, morfológico, sintáctico), el nivel del significado (léxico, semántico). Entre los numerosos casos, podemos señalar el de *Dios*, por ejemplo; en su lugar, se opta por *diez*; la palabra *diablo* se sustituye por *diantre*; si tenemos que *orinar*, decimos *ir a hacer pis*; evitamos decir “mierda” optando por *miércoles*; en lugar de decir *morir*, preferimos utilizar *descansar* o *viajar*, *entregar el alma a Dios*, *llevarle a uno la hora*; decimos *partes íntimas*, *pito*, *pistola*, *nabo*, *conejo*, *panocha*, *papaya*, *chichi*, etc., si queremos evitar nombrar el *pene* o la *vagina*; *peras*, *melones*, *globos* para hablar de los *pechos*. En italiano, por ejemplo, preferimos decir *cribbio*, *Cristoforo (Colombo)* en lugar de *Cristo*; *diamine* en vez de *diavolo*; *cacchio*, *cavolo*

para evitar *cazzo*; *cosiddetti* para hablar de los *coglioni*; *buonadonna, una di quelle, squillo, escort* en lugar de *puttana, battona, troia*; *figlio di una buona donna* para decir *figlio di puttana*; *va a quel paese, va in quel posto* en lugar de *va all'inferno o vaffanculo*; *le mie cose, avere il ciclo/il mese*, en vez de *le mestruazioni*; *piffero, cetriolo, salsiccia, pistola, biscotto*, etc. en lugar de *cazzo*; *patatina, farfallina, mafalda*, etc., en vez de *figa*. Podemos seguir con numerosísimos ejemplos, pero nunca llegaremos a satisfacer las exigencias de todos puesto que no podremos hacer un trabajo exhaustivo dada la complejidad del tema y de los términos utilizados.

La interdicción lingüística se puede deber al respeto por la clase social, por la religión, por el aspecto físico, etc. del interlocutor, o bien, al temor de hablar de algo mágico, sobrenatural, al pudor ante temas sexuales o a la repugnancia ante las expresiones escatológicas o los vicios y los defectos. En las clases altas, se tiende a evitar hablar de problemas digestivos o intestinales o de vómito, heces, etc.

Según la autora Nora Galli de' Paratesi (1964: 33), en el lenguaje menos culto, se opta por pronombres o términos muy generales, como por ejemplo, *andare con qualcuno* para referirse a una relación sexual (en español, podríamos optar por *acostarse con alguien*). También encontramos diferentes expresiones con la palabra *cosa* como *fare certe cose* o *quelle cose* que se podría referir tanto a una relación sexual como a vicios y acciones consideradas como “obscenas”. Es evidente que evitamos ciertos términos cuando estamos frente a niños o a personas de cierto prestigio social que podrían “molestarse u horrorizarse”.

1.3. La interdicción sexual

La represión sexual, junto con el temor mágico-religioso, es una inhibición muy fuerte y arraigada. Entre los tabúes más difundidos universalmente se encuentran los que hacen referencia a la sexualidad y a los temas ginecológicos. La interdicción sexual y la escatológica tienen características psicológicas particulares. Las personas que escuchan palabras que se refieren a los órganos sexuales masculinos y femeninos y a las necesidades fisiológicas, tienden a revivir las imágenes visuales. Las palabras evocan los objetos a los que se refieren.

El tema del sexo siempre ha sido un tabú muy fuerte entre las mujeres puesto que vivían la sexualidad como un pecado o solo como medio para engendrar hijos sin poder manifestar abiertamente la satisfacción o el goce de un acto sexual y sin poder vivir su sexualidad de forma natural. Las mujeres honestas no podían hablar del tema sexual porque era considerado como algo inmoral, pecaminoso e inmundado. Al no poder hablar de sexo, este se convertía en algo prohibido, misterioso que despertaba mayor interés y curiosidad. Puesto que la mujer desconocía los recónditos secretos del acto sexual, estaba “en una posición de desventaja al llegar a la edad en que recibía las primeras “solicitudes amorosas” de su novio. Al hombre se le asignaba el papel de explorador de lo desconocido, mientras que a ella se le condenaba a la ignorancia para preservar su casta inocencia” (Lozano Domingo, 2005: 138).

Hoy en día, estamos ante una sociedad donde ya no se teme el sexo y se habla de él de una manera muy espontánea, sin tapujos ni vergüenza. Nos atrevemos también a mencionar lo que pasa hoy en día en la televisión. Hay realities, rodados en islas desiertas, donde los concursantes, hombres y mujeres, tienen la obligación de estar completamente desnudos y tienen que convivir, conocerse e intentar enamorarse. Es como si fuera un retorno a la época de Adán y Eva, donde el desnudo es visto como algo natural y elegante.

Si al tener que utilizar un término erótico o una expresión perteneciente a la esfera sexual, optamos por un uso eufemístico, es porque la sociedad, en algunos ambientes, todavía nos impone una manera de hablar educada y moderada puesto que el lenguaje es un hecho social y una manera para entablar relaciones con los otros. Al no utilizar términos expresamente vulgares o eróticos, intentamos respetar el pudor y la decencia de las normas lingüísticas sociales en general. También cabe señalar que sigue considerándose mal e inoportuno oír hablar a una mujer explícitamente de sexo y de relaciones eróticas, utilizando palabras obscenas. Además de la presión social, influye en el habla también la presión psicológica y la religión. Por una parte, tenemos una actitud lingüística eufemística; por otra, en cambio, podemos decidir utilizar expresiones disfemísticas, rechazando así la decencia o la delicadeza en el lenguaje y sirviéndonos de vulgarismos y palabras groseras. El ambiente, la intención del hablante, el contexto comunicativo, etc., determinan la opción eufemística o disfemística.

Por lo que concierne a la fisiología femenina, sigue manifestándose el uso de eufemismos para evitar hablar de actos desagradables; por ejemplo, en lugar de mencionar la menstruación, se tiende a decir *estar mala*, *tener la regla*, *tener el período* o *estar con el mes*. La palabra *menstruación* viene del latín *mensis*, es decir, *mes* y equivale a lo que se verifica cada mes. Hoy en día, hay muchísimos términos coloquiales que se utilizan para no hablar directamente del menstruado. En un blog encontramos palabras o expresiones como: “*La del payasito, Ando de sangrona, El tecito de Jamaica, El Wampirazo, La manchada, Charly, La comadre, Días de guardar, La chuleta descongelada, Tengo la tarjeta roja, Ya llegó Andrés el de cada mes, Lluvia, La maldición de Eva*”¹ y muchas más. En italiano, tal y como se puede leer en un foro, tenemos: “*semaforo rosso, Gigi, le ciccio mestrua, allarme rosso, le mie cose, il mar rosso, le patatine con il ketchup, il barone rosso, il marchese, piove, il ciclone, sono indisposta*”² y muchos más. Galli de’ Paratesi nos informa de otros sinónimos, como *regole, dolori mensili, dolori femminili, flusso, ciclo, periodo, indisposizione, mal di pancia*; términos familiares como: *i suoi dolori, le sue cose*, y expresiones más divertidas o nombres masculinos como: *la tempesta, l’arrivo del marchese, Gigi, Pippo, Giorgio, Pomponio*” (1964: 99). Hace muchos años se pensaba que cuando una mujer tenía la regla, no podía regar las plantas, preparar una tarta, tocar las flores, bañarse, hacer actividad física, etc., porque durante el período menstrual, la mujer era considerada “impura”. Aunque, al hablar de interdicción sexual, podríamos hacer referencia también a la virginidad, al embarazo, al parto, al aborto, en este apartado, nos ocuparemos solo de los órganos sexuales femeninos y masculinos, de las relaciones sexuales, de la violación, de la prostitución y de la homosexualidad.

1.3.1. Términos para referirnos a los órganos sexuales

Por lo que concierne a los órganos sexuales, la variedad de términos utilizados para designarlos es tan vasta que evidentemente no podemos referirlos todos de forma exhaustiva. Hay muchísimas maneras de evitar las palabras interdichas por medio de diferentes términos sustitutos equivalentes. Además, hay numerosísimas expresiones

¹<https://mx.answers.yahoo.com/question/index?qid=20100504131417AA3oP6H> (última consulta 15-06-2017).

²<http://sessohotpriv.forumfree.it/?t=35922055> (última consulta 15-07-2017).

coloquiales y populares que suavizan determinados vulgarismos. También cabe señalar que hay muchos nombres de animales que representan los órganos sexuales femeninos y masculinos. Por ejemplo, en italiano, tenemos términos como *sorca*, *grilla*, *mona* para indicar la *vulva*, *uccello* para hablar del *pene*, pero estudiaremos todo esto detalladamente más adelante.

Si bien existen distintas formas de evitar los términos prohibidos, sabemos que, hoy en día, hay una violación o transgresión sociolingüística, es decir que se intenta recuperar e introducir palabras interdictas en el habla coloquial actual y en la comunicación, tanto oral como escrita. Las voces que antes nos parecían extremadamente obscenas, vulgares, hoy en día, se están difundiendo a gran escala hasta tal punto que se consideran términos normales, de uso común y corriente. Según el sociólogo Antonio Marziale, también en el caso de los niños, las palabrotas se han convertido en un intercalar lingüístico normalizado por los padres, los medios de comunicación, los compañeros de clase, los juegos. La manera de expresarse de los niños representa una forma de imitar el comportamiento de los adultos puesto que son el reflejo/el espejo de la sociedad construida por los actuales adultos³.

1.3.2. Transgresión lingüística regularizada en la lengua italiana

En italiano, *figo*, *figa*, *figata*, *sfigato/a*, *cazzo*, *cazzate*, *cazzeggiare*, *cazzone*, *casino*, *coglione*, *stronzo*, *merda*, *minchia*, *minchione*, *minchiata*, *culo*, *sega* y sus derivados son elementos léxicos muy representativos y simbólicos de la transgresión lingüística ya regularizada. Cabe observar que *figo*, *figa*, *figata* se usan para indicar que algo es bonito, sorprendente y que nos gusta. Se trata de adjetivos que utilizamos para apreciar a una persona o algún objeto o una situación (*Quella ragazza/Quel ragazzo è una figa pazzesca/è un figo pazzesco. Che figata questa festa, Che figo questo posto!*), mientras que *sfigato/a* (*Sei uno/una sfigato/a*) significa ‘sei un poveretto/sei una poveretta, sei sfortunato/a, sei un/a perdente, sei insignificante o vali molto poco’. En cuanto a *cazzo* y sus derivados, tenemos varios ejemplos, como: *Non rompermi il cazzo!* (‘Non scocciarmi, non darmi fastidio, non seccarmi’), *Che cazzo vuoi?* (‘Che cosa vuoi?’), *Chi cazzo ti credi di essere?* (‘Che cosa ti credi di essere?’),

³<http://www.iltempo.it/cronache/2006/02/24/le-parolacce-s-imparano-in-famiglia-1.1021940> (última consulta 10 - 10 - 2016).

Col cazzo!, Sto cazzo! ('Non ci penso proprio!, Nemmeno per sogno!') *Faccio il cazzo che mi pare!* ('Faccio quello che voglio'), *Non dire cazzate!* ('Non dire cose senza senso, non dire sciocchezze, stupidaggini'), *Stai sempre cazzeggiando invece di lavorare!* ('Sei sempre con le mani in mano/Non fai nulla/Non ti dai da fare') *Attaccati al cazzo!* ('Arrangiate', 'Attaccati al tram', 'Per niente') *Quello là mi sta proprio sul cazzo!* ('Quello mi sta proprio antipatico, non lo sopporto'), *Cagare il cazzo* ('Importunare/Dare fastidio'), *Cazzo, non me l'aspettavo!* ('Cavolo/Accidenti/Porca miseria, non me l'aspettavo'), *Quello è un cazzone* ('Quello è un cretino/uno scemo').

Los términos *coglione*, *stronzo*, *stronzate*, *merda*, *minchia*, *minchione*, *minchiata*, *culo*, *sega* y sus derivados tienen diferentes acepciones, por ejemplo: *Sei un coglione!* ('Sei uno scemo/sei un cretino/imbecille!'), *Non rompermi i coglioni (le palle)!* ('Non mi scocciare!/Non mi infastidire!/Lasciami in pace!'), *Ci vogliono i coglioni (le palle)* ('Ci vuole fegato/coraggio/determinazione/carattere!'), *Che due coglioni!/Che due palle! (Ne ho piene le palle)* ('Che rottura di scatole/Che scocciatura/seccatura!'), *Mi stai sui coglioni! (sulle palle)* ('Mi sei antipatico/Non ti sopporto!'), *Sei un rincoglionito* ('Sei uno stupido/cretino!'); *Sei uno stronzo!* ('Sei un disgraziato/Sei una persona spregevole!'), *Smettila di dire stronzate!* ('Non dire sciocchezze/scemenze/idiozie/stupidaggini!'); *Sono nella merda!* ('Sono nei pasticci!/Sono nei guai!'), *Sei una merda!*, *Sei un pezzo di merda!* ('Sei una persona ignobile/Sei una persona spregevole!'); *Che minchia dici?* ('Che cosa dici?'), *Sei un minchione!* ('Sei un cretino/stupido/imbecille!'), *Non dire minchiate!* ('Non dire sciocchezze/stupidaggini/idiozie/scemenze!'), *Vaffanculo!* ('Vai a quel paese!/Vai al diavolo!'), *Ci vuole culo, Ho avuto culo* ('Ci vuole fortuna, Sono stato fortunato'), *Mi sono fatto un culo così* ('Ho lavorato moltissimo/Mi sono impegnato moltissimo/Mi sono dato molto da fare'), *Inculare* ('Imbrogliare/Ingannare/Raggirare'), *Ti rompo il culo/Ti faccio un culo così* ('Ti spacco la faccia/Te la faccio pagare'), *Mi hanno preso per il culo*, ('Mi hanno preso in giro/Mi hanno ingannato/imbrogliato'); *Non me ne fotte una sega!*, ('Non me ne importa nulla!'), *Sei una sega!* ('Sei un incapace/un buono a nulla!'), *Farsi le seghe mentali* ('Crearsi un sacco di problemi/Pensare troppo/Non controllare i propri pensieri/Andare in paranoia'). Hemos querido poner solo algunos ejemplos puesto que explicaremos detalladamente los susodichos términos y expresiones vulgares en el análisis del corpus.

1.3.3. Transgresión lingüística regularizada en la lengua española

En español, los elementos léxicos vulgares más representativos de la transgresión lingüística normalizada pueden ser: *Joder*, *Cabrón*, *Maricón*, *Gilipollas*, *Capullo*, *Hijo de puta*, *Coño*, *Cojones*, *Mierda* y sus derivados. *Joder* ('Tener relaciones sexuales; fastidiar/molestar; destrozar/ echar a perder'), *No me jodas!* ('No me fastidies/molestes'), *Estoy jodido!* ('Estoy perdido/arruinado'), *Hay que joderse!* (Expresa fastidio, enfado); *Cabrón* (Indica a una persona que hace una mala pasada o que resulta molesta); *Maricón* ('Hombre homosexual; hombre afeminado; hombre malintencionado o que hace daño a los demás; persona de poco ánimo o esfuerzo'), *Mariconada* ('Tontería/mala pasada/acción malintencionada o indigna contra otro'); *Gilipollas* ('estúpido/lelo/tonto'), *Gilipollecés* ('tonterías/estupideces'); *Capullo* ('Ingenuo/torpe/de poca experiencia/idiota; persona que hace faenas'); *Hijo de puta/hijoputa/joputa* ('hijo bastardo/de una prostituta'), *hacer una putada* ('hacer algo malo/dañino con mala fe/con mala intención'), *¡Qué putada!* (alusión a una situación desagradable); *Coño* ('parte externa del aparato genital femenino'); *¿Qué coño quieres?* (Expresa enfado, disgusto, asombro), *No entiendo un coño* ('No entiendo nada'), *Vivir en el quinto coño* ('Vivir muy lejos'), *Estoy hasta el coño de esta situación* ('Estoy hasta las narices de esta situación/Esta situación me tiene harta'), *Ser un coñazo* ('Persona o cosa aburrida, pesada, latosa, fastidiosa'), *Dar el coñazo* ('Fastidiar, molestar, dar la lata') *Darse un coñazo* ('Darse un golpe fuerte'), *Estar de coña* ('Estar de broma/de guasa'), *Ni de coña* ('Ni loca/Ni en broma/Para nada/En ningún caso/De ninguna manera'); *Cojones* ('Testículos'), *Estar hasta los cojones* ('Estar hasta la coronilla/Estar hartos'), *Por cojones* ('Sin un motivo justificado'), *Salir de los cojones* ('Hacer algo por antojo, sin una razón específica'), *Tocar/Hinchar los cojones* ('Fastidiar, molestar/hacer enfadar'), *Tocarse los cojones* ('Holgazanear/No hacer nada/Quedarse de brazos cruzados'), *Tener cojones (bolas)* ('Tener valor/valentía'), *Tardar un cojón* ('Tardar mucho'), *Estar acojonado* ('Tener miedo/Estar asustado'), *Salir de cojones* ('Salir bien/Tener éxito'), *Cojonudo* ('Estupendo/Magnífico'); *Estar hecho una mierda*, *A la mierda!* ('Expresión que denota rechazo'), *Irse algo a la mierda* ('Estropearse/Echarse a perder'), *Vete a la mierda/Vete al carajo/Vete a tomar por culo* ('Vete a paseo/Vete al diablo'), *Ser una mierda* ('Ser una persona insignificante y despreciable/sin cualidades ni mérito'), *Y una mierda* (Expresa negación).

1.3.4. Órganos sexuales femeninos y masculinos en italiano: términos científicos y vocablos vulgares

Por lo que concierne a los términos de la lengua italiana que indican el órgano sexual femenino y el masculino, podemos distinguir dos grupos: los términos científicos y cultos que sustituyen las palabras vulgares en un contexto formal (*organo femminile, natura femminile, vulva, utero, vagina, conno*); (*pene, organo maschile, membro maschile* o *virile, membro, fallo, verga, asta, sesso*). Por otra parte, en cambio, tenemos los términos vulgares, las palabras interdictas, como: *fica* y sus variantes (*Me ne infischio, Non me ne importa un fico o un fischio; fessa (persona fessa-persona sciocca)* con sus derivados (*fessata, fesseria, etc.*); *fregna (fregnone, fregnacce)*; *passerina, passera* o bien expresiones para evitar el término interdicto, como por ejemplo, *parti delicate, punto più delicato della mia persona, luoghi più dolci dell'amore* (Galli de' Paratesi, 1964: 109). Los términos más conocidos y más vulgares para hablar del órgano masculino son *cazzo* y *minchia*, palabras de las que hablaremos cuando analicemos los términos, las expresiones y las interjecciones soeces del corpus.

Tartamella (2006: 64-65) nos indica otros nombres particulares para referirnos al órgano femenino, como por ejemplo, *gattina, chitarrina, passerottina, fisarmonica, passerotta, mona, picchia, crepaccia, pucchiacca, tacchina, topa, sorca, patonza, bernarda, gnocca, gnacchera*. Para el órgano masculino, nos sugiere: *pisello, pisellino, pistolino, pipino, randello, banana, verga, mazza, cetriolo, pesce, uccello, sventrapapere* o metáforas sacadas de objetos, como: *arnese, attrezzo, pacco, manico, missile* o de herramientas/utensilios de trabajo, como *manganello, martello, mazza*, de armas, tales como: *clava, cannone, pistola*, de instrumentos musicales: *flauto, piffero*, de arquitectura: *campanile, colonna*, de animales: *uccello, pesce, biscia, cefalo*, de plantas y frutas: *banana, pannocchia, carota, cetriolo, fava, pisello*, de comida: *babà, biscotto, confetto, leccalecca, salame, salsiccia* o personificaciones como: *amico, bambino, fratello, lui, bernardo, fra Mazza*. (2006: 65-66).

En cuanto a los órganos genitales femeninos, hay metáforas que se refieren a contenedores, como por ejemplo: *paniere, scodella, scrigno*, armas: *fodero, guaina, vagina*, caza y pesca: *tagliola, trappola*, instrumentos musicales: *chitarrina, piva, zampogna*, monedas: *patacca, gioia, tesoro*, lugares: *nido, tana, bosco, grotta, porto, valle, aiuola, paradiso*, arquitectura: *casa, serratura, toppa, forno*, animales: *gatta,*

lumaca, passera, topa, vongola, plantas y frutas: *bocciolo, giglio, rosa, susina, fica, fragola, prugna*, partes del cuerpo: *bocca, gola, grembo, labbra*, alimentos (comida y bebida): *ciccia, frittella, gnocca, lasagna* y personificaciones: *bernarda, lei, sorella, Filippa, siora Luigia* (Tartamella, 2006: 66).

Por lo que concierne al pecho, las palabras más neutras son *mammelle, seno, petto*, mientras que *seni, tette, poppe, meloni* son términos interdictos. En el italiano familiar, la palabra *testicoli* es la menos utilizada; la más común y la más interdicta es *coglioni*. También están muy difundidos términos como *scatole, balle, palle*. De origen metafórico es la palabra *fagiolo*.

1.3.5. Cómo hablar de relaciones sexuales

La expresión *fare l'amore* se refiere tanto a las relaciones íntimas preliminares como a la unión carnal concreta. En italiano, *atto sessuale, atto coniugale, fornicare, avere un congiungimento (carnale), avere un amplesso, copulare* son expresiones más formales y cultas, mientras que los verbos *farsela con, andare con, mettersi con, andare a letto con* son más informales y específicos. Los términos interdictos para referirnos a una relación sexual, son: *fottere, chiavare, scopare, trombare*. Muchas mujeres, inducidas por el pudor, el miedo de tener una relación física con un hombre, hablan de la unión carnal como si fuera una trampa, tendida por el hombre, para que la mujer “caiga en la red”, por lo tanto, se expresan con términos como: *ho fatto quello, ho fatto certe cose, ho fatto cose che non avrei mai voluto fare, ho fatto l'irreparabile, ho fatto degli sbagli, ho ceduto, sono caduta, ci sono cascata*. Los sentimientos de culpa, el temor, la educación, etc., llevan a considerar las proposiciones amorosas como propuestas *indecentes, pecaminosas, obscenas*. Tartamella (2006: 264) nos explica que las personas que se sienten culpables sienten ansiedad y se sienten ofendidas por el lenguaje sexual, mientras que los que no tienen sentimientos de culpa, hablan de sexo con mayor libertad, sin censuras. Cuando se hace el amor, se utilizan ciertos términos que podrían parecer “sucios”, obscenos, sin embargo, en un contexto de confianza y de intimidad, se convierten en expresiones cariñosas, tiernas, en un lenguaje secreto, en un código que delata la complicidad de la pareja. Y, lógicamente, no es lo mismo hablar de sexo con nuestra pareja que con nuestros padres o con nuestros amigos. Es evidente que, por pudor y por educación, con nuestros padres utilizaremos términos más científicos, más neutros y menos explícitos.

1.3.6. La violación

Al hablar de interdicción sexual, también podemos hacer referencia a la violación. En italiano, los términos más utilizados para hablar de violación son: *stuprare, deflorare, fare violenza carnale, violentare, violare, abusare, approfittare, prendere con la forza o con la violenza, disonorare, macchiare, sverginare*. Existe también el término *seviziare, sottoporre a sevizie*. En español, también se utilizan términos como *desflorar, violare, abusar, forzar, estuprar, mancillar, deshorrar, desvirgar*.

1.3.7. La prostitución – Expresiones en italiano

La palabra *prostituta* es un término culto que significa ‘mostrarse’ y tiene un matiz eufemístico; lo mismo ocurre con la palabra *meretrice*, que viene del latín y que significa etimológicamente “ganar dinero, dedicarse al comercio”. Las expresiones más comunes para referirse a una mujer que vende su propio cuerpo, son: *fare la vita, battere il marciapiede, fare marchette, prostituirsi, fare commercio, svendersi, vendersi*. Para hablar de prostitutas, tenemos palabras como: *donna da marciapiede, marchettara, meretrice, donna di strada, donnaccia, donnina (o donna) allegra, donna perduta, donna di piacere, mondana, donna pubblica, donna di malaffare, donna di vita, brava donna, una di quelle, quelle signore, sgualdrina, bella di giorno, donna di facili costumi, lucciola, mercenaria, passeggiatrice, operatrice del sesso*; los términos más interdictos son: *baldracca, bagascia, mignotta, battona, puttana, ragazza squillo, zoccola* (Galli de’ Paratesi, 1964: 128-129).

En el lenguaje periodístico, se utilizan expresiones como: *il mestiere più antico del mondo, le libere professioniste dell’amore, le odalische, le rispettose, venditrici d’amore, amanti a tariffa, mammole, Rosemarie, schiave bianche, paria del marciapiede, peripatetiche, ecc.* (Galli de’ Paratesi, 1964: 131).

El término *massaggiatrice* para aludir a una prostituta, nace del hecho de que muchas prostitutas, en los anuncios laborales, se definen “masajistas”. En el lenguaje jurídico, se opta por la perífrasis *persone che si dedicano alla prostituzione, persone che esercitano/praticano la prostituzione, lavoratrice del sesso, sex worker, schiave del sesso, vittime di tratta, vittime di sfruttamento sessuale, bocchinara, bocchino, ciucciacazzi o succhiacazzi, pompinara, pompino*.

Por lo que concierne a la palabra *escort* ('acompañante remunerada, chica de compañía'), el término indica una forma elegante y refinada de referirse a una prostituta. Por causa de un escándalo político, el término se enlaza con las elegantes y lujosas escoltas de muchos políticos.

1.3.8. La prostitución – Expresiones en español

En español, tenemos los mismos términos o las mismas expresiones neutros: *prostituta, meretriz, mujer que practica o ejerce la prostitución, mujer pública, esclava sexual, mujer cualquiera/una cualquiera, mantenida, hetaira, mujerzuela, cortesana, coima, concubina, pupila, buscona, mujer de la vida galante, vendedora de caricias, sexo servidora*, etc. Entre los más interdictos, tenemos: *fulana, puta, ramera, barragana, pelandusca, pendón, zorra, perra, esquinera, talonera, golfa, fichera, furcia, mamahuevo, comepollas*, etc.

1.3.9. La homosexualidad – Términos y expresiones en italiano

Entre las interdicciones sexuales que se refieren a los homosexuales, en italiano, tenemos términos neutros, como: *omosessuale, pederasta, sodomita, omofilo, omoerotico*, o palabras muy ofensivas, como por ejemplo, *pervertito, invertito, anormale*. Los términos o las perífrasis más vulgares son: *finocchio, frocio, quello che lo dà, quello che lo prende, recchione, checca, dama* ('pederasta pasivo'), *marchetta* ('pederasta a pagamento, prostituto'), *buco, culattone, culo rotto, zia, invertito, dell'altra sponda*.

En el programa *Vieni via con me* de Fabio Fazio y Roberto Saviano, el gobernador de la Región de Apulia, Nichi Vendola, pronunció 27 maneras diferentes de decir 'gay'; entre los que ya hemos citado, aparecen también *depravato, arruso, bardassa, bardascia, buzzaron, buggerone, peppia, vasetto, lumino, bucaiolo, busone, uranista, fregagnolo, checca (checca fracica, checca isterica, checca marcia, checca pazza, checca persa, checca sfatta, checca franta, cripto-checca, checca velata)*.⁴

Al hablar de la orientación homosexual, tenemos términos o expresiones que se enlazan con el rol pasivo o activo en una relación. Galli de' Paratesi observa lo

⁴<http://www.gay.it/video/i-27-sinonimi-di-gay-letti-da-vendola> (última consulta 15 - 07 - 2017).

siguiente “(C’è) *equivalenza tra la pederastia passiva e la condizione di chi è imbrogliato o comunque danneggiato per sfortuna o sua incapacità, mentre la pederastia attiva è simbolo di furbesca abilità*” (1964: 133). Por esta razón, tenemos expresiones o términos como: *essere fregato/fottuto/inculato, mettere in tasca/in quel posto, dare una fregatura, buggerare, fregare, frodare, gabbare, imbrogliare, ingannare, prendere per i fondelli/per il culo, raggirare, truffare, turlupinare* (Vocabulario Treccani). Gracias a la novela de P.P. Pasolini, se oye hablar también de *ragazzi di vita* (‘prostituzione omosessuale’). También oímos *terzo sesso, efebo, amico* (1964: 133). Las relaciones físicas se pueden definir *morbosi rapporti, deviazioni sessuali, rapporti contro natura, amicizia morbosa, legame morboso, amicizie particolari*.

Cuando se habla de relaciones homosexuales entre mujeres, la interdicción lingüística es más marcada, más fuerte. Además de términos cultos como *lesbica, saffica, omofila, tribade, omotropa, omosex, androgina, sodomita, terzo sesso, ginandra*, tenemos palabras más interdictas como: *clitorista, deviante, fregatrice, subigatrice, gay, invertita, mascula, leccafiga, camionista* (forma despectiva para hablar de la lesbiana masculinizada, vulgar), *parrucchiera* (forma despectiva para las lesbianas femeninas vulgares), *parrocchiana, sorella, cugina, recchia, frocia, finocchia, checca*.⁵

1.3.10. La homosexualidad – Términos y expresiones en español

En español, hay palabras neutras como: *hombre afeminado/amanerado/amariconado/amariposado, gay, sodomita, invertido, trolo, desviado* y términos más vulgares como: *marica, maricón, mariquita, bujarrón, cacorro, sarasa, urraca, palomo cojo, puto, mariposa, mujer masculinizada, tortillera, bollera, camionera, marimacho, machorra, cachapera, pata, bucha, macha,*

⁵<http://www.leswiki.it/le-parole-per-dirlo/> (última consulta 15-07-2017).

*marimacha, persona que prefiere el pescado a la carne, come concha, come almejas, etc.*⁶

1.3.11. Eufemismos y expresiones vulgares para hablar de relaciones sexuales en italiano

En cuanto a las relaciones sexuales, hay muchísimas maneras de expresar el deseo de hacer el amor. En la lengua italiana, entre los eufemismos, encontramos: *fare l'amore, avere un rapporto sessuale/físico/carnale, fare sesso, giacere, andare a letto, dormire insieme a qualcuno, copulare, fornicare* y expresiones particulares como: *fare fiki fiki/bunga bunga/cippi cippi/zum zum; darci dentro, fare un dolce su e giù, giocare al dottore*, mientras que los términos más vulgares son: *scopare, trombare, sbattere, ficcare, trapanare, cavalcare, montare, fottere, chiavare*; también hay metáforas como: *sguinzagliare il cavallo, inzuppare il biscotto/il biscottino, intingere il pennello*.

1.3.12. Eufemismos y expresiones vulgares para hablar de relaciones sexuales en español

En español, recordamos: *hacer el amor, yacer, acostarse con alguien, hacer sexo, tener una relación sexual/física/carnal, comerse un rosco, follar, tirar, joder, hacer ñiqui ñiqui/ñaca ñaca, cubrir, pichar, echar un polvo, cargarse a alguien, cepillar a alguien, darle de comer al canario, mojar el bizcocho, bailar el mambo horizontal* y muchísimas más.⁷

⁶<http://forum.wordreference.com/threads/lesbiana-sin%C3%B3nimos.94675/> (última consulta 15-07-2017).

⁷<http://mjhideout.com/forum/showthread.php?t=84871> (última consulta 15-07-2017).

1.4. La interdicción escatológica

La interdicción escatológica es muy fuerte puesto que hace referencia a las funciones de la digestión y de la evacuación, a las partes del cuerpo interesadas y a los lugares en que tales acciones se manifiestan.

1.4.1. En la lengua italiana

En italiano, cuando hablamos de los lugares específicos, tenemos diferentes eufemismos, como por ejemplo, *latrina, cesso, vater, w.c., gabinetto, bagno*. El término *ritirata*, que tiene el mismo significado etimológico de *cesso*, se utiliza muy poco y, en todo caso, solo para indicar los servicios de las estaciones de trenes. Muy utilizada es la palabra *toilette* y sus formas italianizadas como: *toiletta, toletta, toeletta*. Existen términos técnicos como: *impianti igienici, impianti sanitari, servizi igienici*, etc. Por lo que se refiere a las palabras *fogna, cloaca*, no son eufemismos ni términos técnicos. En su lugar, sería mejor utilizar *fognatura, rete nera e impianti di scarico*. Hablando de la acción de mear o de defecar, se prefiere usar expresiones neutras como: *andare al gabinetto, andare al bagno, fare i propri bisogni, andare di corpo*; en algunos casos, se utilizan expresiones divertidas que camuflan totalmente las acciones deseadas, como por ejemplo, *andare a fare una telefonata o fare una commissione, vado a fare una commissione che posso fare solamente io o bien vado a lavarmi le mani*. (Galli de' Paratesi, 1964: 138). Para hablar de la evacuación, se oye decir *andare di corpo*, mientras que *evacuazione y defecazione, peti, flatulenza (scoregge)* son términos cultos y se usan con menor regularidad. Entre los términos interdictos pero muy utilizados, encontramos *cagare (cacare), fare la cacca*. En el lenguaje infantil, oímos *fare la popò o la pupù*. Para referirnos a la micción, tenemos términos neutros como *fare la pipì, orinare* o expresiones como *fare un po' d'acqua, fare una goccia d'acqua, fare il bisogno leggero, vado a cambiare l'acqua al pipistrello/al merlo/al canarino, dare da bere al w.c., liberare la vescica*, mientras que entre las palabras interdictas y vulgares, encontramos *pisciare*. *Merda y cacca* son también palabras vulgares, interdictas. La interdicción escatológica se extiende a los órganos que se utilizan para la evacuación. Entre estos, cabe hablar de los términos eufemísticos, algunos también divertidos como: *sedere, didietro, posteriora, deretano, fondoschiena, natiche, glutei, le parti molli, il paniere, dove non batte il sole, mappamondo* y de las palabras más vulgares como: *culo, ano, chiappe, buco*.

De la escatología, viene uno de los términos vulgares más utilizados para insultar a alguien, es decir, *stronzo* (*pezzo di merda*) o la exclamación *Merda!*

Cacca se utiliza con los niños para referirnos a algo feo, desagradable, disgustoso que hay que evitar. Las locuciones principales para referirnos a la esfera escatológica son: *cacare* (*cagare*), *cacarella*, *cacarsi sotto*, *cagone*, *cagacazzo*, *cagaminchia*, *cacasotto*, *cesso*, *chiavica*, *farsela sotto* (o *addosso*), (*pezzo di*) *merda*, *merdaio*, *merdata*, *stronzata*, *stronzo*, *piscia*, *piscialetto* o *piscialletto*, *pisciare*, *pisciarsi sotto o addosso*, *piscia sotto*, *piscione*. Los términos científicos son *escrementi*, *feci* y *urina*.

1.4.2. En la lengua española

Por lo que concierne a la lengua española, para hablar del lugar en que se realizan las acciones de miccionar o de defecar, tenemos términos neutros como *servicios higiénicos*, *servicios sanitarios*, *aseos*, *lavabos*, *baños*; al hablar concretamente de los elementos sanitarios para recoger y evacuar los excrementos y la orina, tenemos: *retrete*, *inodoro*, *excusado*, *evacuatorio*, *sanitario*; de forma más coloquial, podemos hablar de *váter*, *taza*, *trono*, *roca*; al hablar de las acciones de miccionar y de defecar, tenemos términos neutros como: *orinar*, *miccionar*, *evacuar*, *defecar*, *obrar*, *excretar*, *hacer de vientre*, *ir de vientre*, *ir o hacer de cuerpo*, *ir al retrete/al inodoro/al excusado*, *ir al baño*, *a los servicios higiénicos*, *al lavabo*, *a los aseos*, etc. Existen términos más vulgares como: *mear*, *desaguar*, *desbeber*, *cagar*, *deponer*, *ciscar*. En algunos blogs encontramos expresiones coloquiales como: *echar una meada*, *poner un huevo*, *cambiarle el agua al canario*, *hacer pis*, *hacer pipí*, *cambiar el agua a los garbanzos*, *ir a visitar al señor Roca / ir a hablar con Roca* (marca de los sanitarios), *ir a abonar un geranio/ ir a poner un huevo/ a plantar un pino*, *voy donde nadie puede ir por mí*⁸, mientras que en el habla infantil, encontramos *hacer popó*, *hacer caquita*, *hacer caca*, *hacer pis*.

Hablando de los órganos que sirven para realizar la acción de evacuar, tenemos muchos términos y muchas expresiones para definir el *culo* y todo lo referente. Las

⁸<http://forum.wordreference.com/threads/mear-y-cagar-sin%C3%B3nimos.451756/> (última consulta 15-07-2017).

palabras neutras son *trasero, pompis, nalgas, glúteos, cola, posaderas, cachas, cachete, pandero, popa, rabo, silla, retaguardia* y términos más vulgares como *ano, ojete, portapedos* y algunas expresiones/definiciones particulares o divertidas (entre las tantas) como: *formador de morcillas orgánicas, lubricante de mierda, el omega del sistema digestivo, satélite anal, mierderal peludo, evacuador artesanal, amplificador de pedos, hoyito cacal, cultivador gaseoso, pulidor de soretes, bongo flatulento, arteria mierdosa, desván asqueroso, arrecife de mierda, caja olorosa, detonador de pedos.*

1.5. La interdicción social

Vamos a recordar el significado del término *tabú*: es el que se utiliza para referirnos a los comportamientos, a las acciones, actitudes o conjunto de valores que no son socialmente aceptados y que pueden resultar ofensivos, desagradables o peligrosos puesto que pueden desatar rabia, envidia, odio, o malestar anímico. Tal y como dijimos en otro apartado, lo que representa un *tabú* en una sociedad, es posible que sea algo normal en otra. Por ejemplo, en una sociedad conservadora y extremadamente religiosa, hay algunas maneras de vestirse y de decorar el cuerpo que pueden representar algo obsceno desconsiderado; sin embargo, en otras sociedades más primitivas o liberales, tales decoraciones o indumentaria resultan rutinarias.

Según el diccionario etimológico, la palabra *tabú* representa, entre las diferentes acepciones, ‘una prohibición religiosa impuesta por el ser humano sobre ciertos objetos, personas o cualquier otra realidad, por considerarlos sagrados; una cosa que no se puede decir, hacer o tratar debido a ciertos prejuicios o convenciones sociales; palabra o conjunto de palabras cuyo uso por parte del hablante se evita por motivos de índole religiosa, supersticiosa, social o cultural, y es sustituida por un eufemismo, una metáfora o una deformación de la misma palabra’.⁹ El *tabú* es todo lo que se considera prohibido, de hecho, la palabra, que viene del polinesio (tongano, samoano, maorí) *tapu*, significa “prohibición” y se refería a algo sobrenatural y peligroso. Estaba prohibido pronunciar la palabra *tabú* porque podía desatar alguna

⁹<http://es.thefreedictionary.com/tab%C3%BA>(última consulta 16-07- 2017).

desgracia; solo los hechiceros, que tenían un poder sagrado llamado *mana*, podían dominar el tabú.

Cuando hablamos de interdicción social, tenemos que hacer referencia a los estamentos sociales, a las clases socialmente elevadas o los estratos más pobres. Tanto el concepto de *riqueza* como el de *pobreza* crean cierta situación embarazosa, de hecho, se evita hablar de nuestra situación económica, a no ser que nos estemos dirigiendo a una persona que conocemos perfectamente y en la que tenemos plena confianza. Lo mismo pasa cuando nos referimos a las profesiones prestigiosas o a los oficios más humildes. Es evidente que, por respeto, por educación y para no herir susceptibilidades, no queremos desprestigiar un trabajo inferior al nuestro o que, generalmente, realizan personas con recursos económicos inferiores y pertenecientes a una categoría social por debajo de la nuestra.

1.5.1. Términos y expresiones en italiano

Para evitar decir *ricco o ricco sfondato*, en italiano, podemos optar por *dotato di beni di fortuna, abbiente, agiato, danaroso, facoltoso, benestante, privo di preoccupazioni economiche, di buona famiglia*, mientras que, para no decir *povero*, usamos *persona di modeste condizioni sociali, di bassa estrazione, di famiglia modesta, persona che si trova nel bisogno, in necessità, in condizioni bisognose, in condizioni modeste, in difficoltà, in disagiate condizioni economiche, in ristrettezze; bisognoso, indigente, misero, miserabile, miserando, poverello, poveretto, poverino, poveraccio* (Galli de' Paratesi, 1964: 161). En el diccionario Treccani, encontramos los siguientes términos y expresiones para referirnos a una persona pudiente: *essere ricco sfondato, miliardario, capitalista, possidente, riccone, navigare/nuotare nell'oro, trasformare in oro tutto quel che si tocca, vivere da signore, fare il signore, vivere come un pascià/come un nababbo*, mientras que para hablar de una persona carente, tenemos: *malagiato, meschino, umile, modesto, non abbiente, nullatenente, disgraziato, sventurato, povero diavolo, povero cristo, poveruomo, sventurato, persona caduta in condizioni di estrema povertà, bisognoso, tapino, infelice*. También hay términos más despectivos, como por ejemplo: *squatrinato, spiantato, pitocco, pezzente, morto di fame, straccione, accattone, mendicante, barbone, senzatetto*. Entre las expresiones, recordamos: *essere sul lastrico, essere al verde, non avere una lira*,

*non avere neanche gli occhi per piangere.*¹⁰ La *elemosina*, en cambio, es una *elargizione, assistenza, offerta, beneficenza, carità*. En lugar de *dormitorio pubblico*, se opta por *ricovero notturno* y en lugar de *ospizio dei vecchi o dei poveri*, decimos *casa di riposo* (Galli de' Paratesi, 1964: 161).

1.5.2. Términos y expresiones en español

En la lengua española, para evitar decir directamente *rico, multimillonario o millonario*, tenemos palabras como: *acomodado, pudiente, facultoso, adinerado, acaudalado, hacendado, holgado, magnate, opulento, plutócrata, ricachón, poderoso, capitalista, potentado* y expresiones como: *tener los riñones forrados/bien cubiertos, vivir como un pachá/bajá, estar forrado*. Para hablar de las personas pobres, tenemos palabras como: *miserable, indigente, menesteroso, desgraciado, necesitado, humilde, de condición modesta, mísero, andrajoso, pordiosero, limosnero, apurado, desvalido, desventurado, mendigo*, y expresiones como: *no tener dónde caerse muerto, ser un pelagatos/pelanas/pelagallos, no tener un peso partido al medio, ser más pobre que una rata*.

1.5.3. Principios de la Constitución

Puesto que hemos ocupado una breve parte de nuestro trabajo al lenguaje políticamente correcto, nos ha parecido necesario observar las siguientes definiciones de la Constitución Italiana y de la Española.

Según el artículo 3 de la *Constitución de la República Italiana*, “Todos los ciudadanos tendrán la misma dignidad social y serán iguales ante la ley, sin distinción de sexo, raza, lengua, religión, opiniones políticas ni circunstancias personales y sociales. Constituye obligación de la República suprimir los obstáculos de orden económico y social que, limitando de hecho la libertad y la igualdad de los ciudadanos, impiden el pleno desarrollo de la persona humana y la participación efectiva de todos los trabajadores en la organización política, económica y social del país.”

El artículo 14 de la *Constitución Española* dicta que “Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento,

¹⁰http://www.treccani.it/vocabolario/povero_%28Sinonimi-e-Contrari%29/ (última consulta 16-07-2017).

raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social”.

Según las normas de lo políticamente correcto, las opiniones que los ciudadanos expresan tienen que aparecer libres, en su forma lingüística y en la sustancia, de prejuicios raciales, étnicos, religiosos, de género, de edad, de orientación sexual, o relativos a discapacidades físicas o psíquicas de la persona. Gracias a la difusión de tales ideas, se evitaron manifestaciones de racismo, o costumbres lingüísticas ofensivas contra las minorías.

1.5.4. Los speech codes y lo políticamente correcto

En los Estados Unidos, para referirse a los negros de América, en lugar de *black*, *nigger*, *negro*, se optó por *Afro-americano*. En las universidades americanas, nacieron los *speech codes*, es decir, normas de conducta verbal que enseñaban a evitar el uso de epítetos injuriosos y ofensivos (Arcangeli 2001: 286-287, citado en Fresu R. *Politically correct*)¹¹. Sin embargo, aunque los ideales que animaron lo *políticamente correcto* fueran igualitarios y progresistas y aunque ese naciera con buenos propósitos, hay quienes lo desprecian y lo acusan de conformismo lingüístico y de tiranía ideológica porque limita la libertad de expresión.

Canobbio (2009: 39) considera que lo políticamente correcto alimenta una nueva hipocresía institucional y, en lugar de intervenir sobre la sustancia, se preocupa solo por la forma. En realidad, los términos eufemísticos lo que hacen es ocultar lo desagradable (se utilizan las locuciones *danni collaterali* (*collateral damages*) para hablar de «strage di civili», *neutralizzare il nemico* para decir «uccidere», *guerra preventiva* para señalar una «aggressione militare» (cfr. Arcangeli 2001: 290; Canobbio 2009: 40-41); o el uso de términos neutros, en las etiquetas de las latas de empresas americanas, como *harvest* «racolto» con referencia a la matanza de atunes. (Arcangeli 2001: 291).

¹¹http://www.treccani.it/enciclopedia/politically-correct_%28Enciclopedia_dell'Italiano%29/ (última consulta 16-07-2017)

1.5.5. “Slittamenti attenuativi” – Italia -

En Italia, para evitar ofensas y agravios lingüísticos, se utilizan diferentes estrategias verbales, algunas tradicionales, como los “slittamenti attenuativi”, por medio de varias figuras retóricas, otras más innovadoras como el abuso del lenguaje técnico y el uso eufemístico del inglés (Canobbio 2009: 43). En el campo médico-sanitario, por ejemplo, al hablar de un “paziente” que sufre, se opta por *assistito*; se evitan términos que aluden a malformaciones, utilizando litotes como *non deambulante* en lugar de “*para- otetraplegico*”, *non udente* para evitar “*sordo*”, *non vedente* para omitir “*cieco*” o locuciones atenuadoras, como *portatore di handicap*, en lugar de “*handicappato, minorato, invalido*”; o como los anglicismos *disabiley diversabile*, cfr. Aprile 2005: 65).

Por lo que concierne a los nombres de etnias, minorías y grupos religiosos, hay que observar el caso de *nero* o *di colore* en lugar de *negro*, ‘che evoca un passato coloniale fatto di soprusi e sopraffazioni’ (Faloppa, 2000: 79-110; 2004: 114-124), o bien el caso de la tendencia a evitar algunos insultos o expresiones extravagantes, excéntricas de matiz popular, para referirnos a las etnias: *beduino* para hablar de ‘persona rozza e incivile’, y *ebreo* para indicar a una persona ‘avara, tirchia’.

En cuanto a la orientación sexual, se han sustituido las formas políticamente incorrectas por términos neutros, como por ejemplo, *gay* en lugar de palabras ofensivas y despectivas contra los homosexuales.

En el ámbito socioeconómico, los países del tercer mundo se denominan *paesi in via di sviluppo*, *la ottimizzazione delle dimensioni aziendali* o *la redistribuzione delle risorse umane* sustituyen el *licenziamento di massa*, las categorías desafortunadas como los pobres, se definen *non abbienti* y se prefiere hablar de *imprenditori* (empresarios) en lugar de *padroni*. Respecto al mundo laboral y a las profesiones, cabe señalar que hay varios cambios puesto que se prefiere optar por una recalificación de ciertos trabajos, relacionada con «una rivalutazione e autocoscienza del proprio ruolo nella società di oggi» (Aprile 2005: 65): *addetto cimiteriale* en lugar de *becchino*, *panificatore* para *fornaio*, las numerosas locuciones con el término *operatore*: *operatore agricolo* para decir *contadino*, *operatore ecologico* para

netturbino (sustituto de *spazzino*), *operatore sanitario* para *infermiere*, *operatore* o *collaboratore scolastico* para *bidello* o *custode*.

1.5.6. Términos para evitar el “encubrimiento lingüístico” de la mujer

Se han creado términos que se refieren también a la mujer y se han eliminado aquellas expresiones que representan el «perenne occultamento linguistico della donna» (Baroncelli, 1996: VII). En el documento *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana*, la estudiosa Alma Sabatini (1987) destacaba los aspectos lingüísticos que discriminaban a las mujeres y proponía una serie de sugerencias que eliminaran las disimetrías sexistas. Entre las numerosas recomendaciones, recordamos algunas como: el uso de locuciones como *i diritti della persona*, *i diritti umani*, *i diritti dell'essere umano* en lugar de *i diritti dell'uomo*; *a misura d'uomo* es sustituido por *a misura umana*; *i fratelli* (per maschi e femmine) pasa a ser *sorelle e fratelli – fratelli e sorelle*; la omisión del artículo delante de profesiones que realizan hombres y mujeres *insegnanti*, *vigili*, *commercianti*, *giovani...* en lugar de *gli insegnanti*, *i vigili*, *i commercianti*, *i giovani...*; evitar palabras como *fraternità*, *fratellanza* y sustituirlas por *solidarietà umana*; la omisión del artículo delante de los apellidos de mujeres; la abolición de *signorina* y *signora* cuando es posible usar un título profesional; el uso del género femenino delante de los nombres que indican una profesión o un oficio, por ejemplo, *la vigile*, *la sindaca*, *la avvocata*, *la ingegnera*, *la ministra* evitando el sufijo *-essa*, que, en muchos casos, tiene una connotación negativa (*avvocatessa*, *presidentessa*), o el género masculino; evitar usar el masculino de oficios, profesiones, cargos puesto que existen también los términos femeninos, por ejemplo: *Maria Rossi amministratore unico/segretario generale/direttore d'orchestra/senatore/ricercatore universitario/deputato/medico/architetto...*, se convierten en *Maria Rossi amministratrice generale/segretaria generale/direttrice d'orchestra/senatrice/ricercatrice universitaria/deputata/medica/architetta...*; la concordancia del género de adjetivos y participios con el de los nombres que representan la mayoría (*Roberta, Monica, Antonio e Laura sono partite*, en lugar de

...sono partiti), o en caso de paridad, con el último nombre (*Luca, Paolo, Eva e Sandra sono arrivate*, en lugar de *sono arrivati*).¹²

1.5.7. Palabras políticamente correctas o términos “respetuosos”

En España, a partir del 1 de enero de 2007, está prohibido utilizar los términos *minusválido* o *persona con minusvalía* que han sido reemplazados por *persona con discapacidad*. De hecho, en 2001, la Organización Mundial de la Salud decidió abandonar esos términos por su “connotación peyorativa”. *Discapacidad* ha sido aceptado también por la ONU desde 2006. Según lo que se indica en un artículo de “Lenguaje Administrativo”, términos como *invalides, inválido, minusvalía, minusválido, loco, invidente, cojo, subnormal, anormal, tullido, mutilado, tarado*, etc., están en desuso. Sin embargo, esto apunta al hecho de que se manifiesta el respeto, no lo políticamente correcto o el lenguaje neutro. Tal y como se hace hincapié en el artículo, “En el *esperpento* del lenguaje políticamente correcto se puede sustituir *feo*, por *cosméticamente diferente; pobre*, por *económicamente explotado*, aunque sí nos encontraremos con *persona en situación de precariedad; o dentadura postiza*, por *dentición alternativa*. Son solo unos ejemplos, pero hay muchos, muchos... En el lenguaje administrativo todo parte del fenómeno de la *cortesía*, lo que lleva al empleo de eufemismos o de perífrasis. Se sustituyen las palabras por las definiciones de las palabras. Un *cartero* es un *auxiliar técnico de clasificación y reparto*, o una *portera* es una *controladora de accesos*. Para que gane lo *aceptable socialmente* pierde la comunicación eficaz. El concepto que se utilizará para las *personas de capacidades diferentes* en las comunicaciones será *discapacidad*. Como regla general, escribiremos *persona sorda* (no *sordo*), *persona muda* (no *mudo*), *persona sordomuda* (no *sordomudo*) y *persona sordociega* (no *sordociego*). También *persona de talla baja* (no *enano*). [...] En la expresión escrita — siempre dentro del registro formal — evitaremos los verbos *padecer, sufrir, aquejar*, referidos a la *discapacidad*. Utilizaremos mejor *verbos neutros*, como *presentar, tener, manifestar, concurrir*, etcétera, que no *prejuzgan* el hecho de tener una *discapacidad*”.¹³

¹²http://www.treccani.it/enciclopedia/politically-correct_%28Enciclopedia_dell'Italiano%29/ (última consulta 16-07-2017).

¹³<http://lenguajeadministrativo.com/category/uso-respetuo...>

Calvo (1998: 2) nos comenta que lo *políticamente correcto* es un lenguaje en cierto modo forzado: “a imitación americana pretenden forzar un lenguaje equilibrado, donde no haya palabras como gitano, negro, judío o ladrón, un lenguaje descafeinado, censurado desde las bases, necesitado de control de calidad”.¹⁴

Como señala Bartezzaghi (2011: 133), en Italia, lo *políticamente correcto* nunca ha establecido normas, penalizaciones, censuras judiciales, administrativas o sociales, como ha sucedido, en cambio, en los Estados Unidos. Los ejemplos clamorosos de PC son americanos, por ejemplo, la propuesta de sustituir *history* por *herstory*, puesto que *history* contiene el adjetivo masculino *his*. “In Italia nessuno pare turbato del fatto che “storia” contenga la sillaba “sto”, che spesso abbrevia gergalmente il dimostrativo “questo” (maschile: “sto pezzo di imbecille”), e nessuna campagna per la correttezza di “gender” ha mai proposto di sostituire “storia” magari con “staria”.

En cuanto a la raza, en cambio, cabe señalar que los términos están relacionados con factores emotivos y, generalmente, los nombres de poblaciones se asocian inmediatamente con algún defecto. Por ejemplo, la palabra *búlgaro* da origen al término *buggerare*. Si decimos *giudeo* (judío) hoy en día, evocamos rápidamente una palabra despectiva. Su significado negativo viene del Evangelio, del que toma el significado de *traditore* (*traidor*), tal vez, por analogía con el nombre Giuda (Judas). El término *ebreo* está asociado con la avaricia; sin embargo, además de la tacañería, evoca un sentimiento de antisemitismo religioso. Por estas razones, se tiende a evitar pronunciar las palabras *ebreo* y *giudeo* y se opta por *israelita*, es decir, perteneciente a la religión del hebraísmo. Recientemente se utiliza también el gentilicio *israeliano*. Además, en lugar de *ebreo*, en italiano, se prefiere optar por *persona di origine ebraica*.

Otra denominación étnica que expresa desprecio y racismo es la palabra *negro*. En lugar de este término, hoy en día, se opta por *persona di colore*, calco del inglés *coloured man*, que sustituye el término despectivo *giallo* para indicar a los chinos. Galli de' Paratesi (1964: 167) señala que en la jerga hebrea italiana, *negro* significa ‘sciocco’, ‘uomo dappoco’. Según Wagner (1945), el término era usado por los

¹⁴<https://es.scribd.com/doc/288277331/9/EL-MOVIMIENTO-DE-LA-CORRECCION-POLITICA-EN-ESPANA> (última consulta 10-10-2016).

hebreos españoles de las jergas hebraicas sefardíes. Además de este significado de *negro*, Wagner señala la expresión *la negra* que, en español, significa ‘la mala suerte’ y el sinónimo *negrigura* del judeoespañol. Todo esto nos hace pensar en la connotación negativa del adjetivo *nero* en diferentes sociedades. Se dedicará un breve apartado a la palabra *negro*.

Por lo que concierne a los términos italianos *terrone* y *meridionale*, recordamos que tienen acepciones negativas porque se refieren al desprecio racial que se siente por las poblaciones del Mezzogiorno, aunque, en realidad, solo la palabra *terrone* representa un verdadero insulto. Giovanna Buonanno (2013: 40) nos indica que *terrone* está relacionado con una forma franca de “disprezzo razzistico-sociale”.

La palabra *razza* también puede representar una interdicción socio-racial, por lo tanto, se prefiere optar por *gruppo etnico*, *popolo*, *popolazione*, *stirpe*, *origine*, *ceppo*, etc. (Buonanno, 2013: 169).

Explicando la observación de Piedad Asturiano Molina-Niñirola¹⁵, cuando discriminamos una lengua o una variante lingüística, también estamos rechazando al grupo etno-racial que se sirve de ella para comunicar. También pasa lo contrario: si rehusamos a un colectivo social, también estamos discriminando la lengua que utiliza para hablar. Este hecho conlleva que se asuman determinados comportamientos lingüísticos y ciertas actitudes de rechazo o de crítica y vituperio.

1.5.8. Expresiones con gentilicios que destacan discriminación racial

En italiano:

Tanto en la lengua italiana como en la española encontramos maneras de decir que señalan una discriminación o una vejación moral. En italiano, tenemos *lavorare/sudare come un negro* (‘lavorare, sgobbare come uno schiavo negro, lavorare a ritmo frenetico, in condizioni pesanti’); *fare il negro di qualcuno* (‘svolgere lavori pesanti e faticosi per conto di qualcuno; nel mondo dell’editoria o del giornalismo, scrivere testi, discorsi, relazioni, libri che vengono firmati da autori celebri’); *parlare arabo/cinese/turco* (‘parlare in modo incomprensibile, oscuro; non spiegarsi

¹⁵<https://www.um.es/tonosdigital/znum10/secciones/corp-jau.htm> (última consulta 21-07-2017).

chiaramente, o dire cose molto difficili da capire’); *fumare come un turco* (‘fumare moltissimo, come effettivamente facevano i turchi e i mussulmani in generale, presso i quali l’uso del tabacco era diffuso’); *fare il portoghese* (‘usufruire di un servizio senza pagarlo, per esempio, intrufolandosi in uno spettacolo, nell’autobus, ecc., senza pagare il biglietto d’ingresso’); *essere avaro come uno scozzese*; *fare l’indiano* (‘fingere di non sentire quello che viene detto, o di non capire, non sapere o non interessarsi a qualcosa’); *muso giallo* (‘razza asiatica’); *filarsela all’inglese* (‘svignarsela, abbandonare una riunione senza salutare nessuno, talvolta per sottrarsi a una situazione imbarazzante’); *baciare alla francese* (‘baciare usando la lingua’); *congedarsi alla francese* (‘andarsene senza salutare’); *pagare/fare alla romana* (‘spartire equamente fra amici una spesa comune’); *maggioranza bulgara* (‘fa riferimento all’esito sostanzialmente unanime di una votazione, ad una schiacciante maggioranza di consensi’); *disciplina prussiana* (‘che manifesta autoritarismo e rigore intransigente’).

En español:

Por lo que concierne a las expresiones con gentilicios en español, tenemos: *hacerse el sueco* (‘hacerse el desentendido/el distraído, hacerse el tonto voluntariamente; no darse por aludido, no hacer caso a algo/alguien’); *hacer el indio* (hoy en día significa ‘hacer cosas graciosas, payasadas o tonterías para hacer reír a los demás; hacer el ridículo o portarse con poco juicio, de forma irreverente’, mientras que, a mediados del siglo XVIII, significaba ‘soportar las humillaciones sin quejarse’); *despedirse a la francesa* (‘marcharse sin despedirse y sin avisar’); *tener puntualidad inglesa/británica* (‘hacer las cosas a su debido tiempo’); *beber como un cosaco* (‘tomar bebidas alcohólicas de forma exagerada’); *fumar más que la pipa de un indio/fumar como un turco* (‘fumar mucho/de forma exagerada’); *ser un moro* (‘ser un machista’); *haber moros en la costa* (‘estar cerca una o varias personas que no tienen que enterarse de ciertas cuestiones, así que más vale ser prudente’); *haber moros y cristianos* (‘haber disputa, discordia, riña’); *cabeza de turco* (‘persona o grupo de personas a las que se quiere culpabilizar de algo que no han cometido; se emplea para calificar a aquellos individuos acusados injustamente para salvar a los verdaderos responsables; ser un chivo expiatorio’); *hablar en chino/sonar a chino* (‘hablar de una forma incomprensible, difícil de entender’; ‘no entender algo por sonar raro’); *trabajar como un chino/como un negro* (‘trabajar muchísimo/como un burro’; ‘trabajar en exceso, demasiado, aludiendo a los esclavos negros’); *lo saben hasta los chinos* (‘lo sabe todo

el mundo’); *naranjas de la China* (‘lo utilizamos cuando no nos creemos algo, precisamente como el hecho de que las naranjas no pueden llegar en buen estado de un país tan lejano’); *ser cuento chino* (‘ser una historia larga y falsa, llena de enredos; ser un embuste, una mentira disimulada, ingeniosa’); *engañar como a un chino* (‘engañar por completo y con mucha facilidad’); *merienda de negros* (‘indica confusión, desorganización, desmadre, desorden’); *boda de negros* (‘función en que hay mucha bulla, confusión, gritos, alboroto’); *cogerse/pillarse una turca/cogerse una curda* (‘emborracharse, beber en exceso’); *ser un judío* (‘ser un avaro, un interesado’); *hacer una judiada* (‘traicionar a una persona’), *ir hecho un gitano* (‘ir harapiento, sucio’); *que no se lo salta un gitano* (‘para indicar que algo es muy bueno o extraordinario’). Si, en cambio, hacemos referencia al/a la *gitano/a*, es preciso señalar que, en el diccionario de la RAE, se le describe de una forma despectiva, como un/a “trapacero/a”, es decir, una persona “que con astucias, falsedades y mentiras procura engañar a alguien en un asunto”, es decir, como un zalamero que tiene gracia para ganarse la simpatía o la voluntad de los demás. La Asociación Gitanas Feministas por la Diversidad, tras haber acusado a la RAE por la definición “humillante y racista”¹⁶, le pidió que retirara la acepción estereotipada. Aunque, al principio, los académicos respondieron que no cambiarían la definición puesto que no es “fruto de una invención”, al final, se comprometieron a discutir sobre el tema y a poner, en la próxima edición, una serie de marcas junto a la definición para que los lectores se enteren de la acepción peyorativa.

Es evidente que muchas de las expresiones que hemos visto en italiano y en español representan prejuicios negativos. Cabría estudiar detenidamente la etimología y las razones históricas, geográficas o sociales que dieron lugar a la creación de dichas expresiones hechas, pero no es esta la sede puesto que una labor semejante requeriría un estudio completo en un volumen aparte. Pero lo que nos parece oportuno señalar es una acertada observación de la ya mencionada Giovanna Buonanno (2013: 45) sobre el insulto racial; a saber: “[...] quando popoli differenti si incontrano, alla curiosità iniziale e agli sforzi per conoscersi corrispondono definizioni caratterizzate dalla paura, ispirata dalla difficoltà di comprendere la qualità delle persone incontrate. A ciò si accompagna la preoccupazione circa le intenzioni dell’altro ... Un misto di desiderio

¹⁶<http://www.elmundo.es/espana/2014/11/07/545c8a31e2704ef8478b456f.html> (última consulta 21-07-2017).

e di ansia accompagna, quindi, una curiosità sincera nei confronti della ‘diversità’ ”¹⁷. Según la autora, el encuentro con el *otro* está caracterizado por un grave límite, puesto que se trata del encuentro con lo abstracto y no con el *otro* como persona. Esto dificulta el auténtico encuentro ya que lo abstracto es movido por lo imaginario y no por el deseo de conocer a la persona real. Nace el estereotipo cuando al observar el comportamiento de un solo individuo, pensamos que todas las personas pertenecientes a la comunidad en cuestión actuarán de la misma forma y no nos preocuparemos por conocer el comportamiento o la actitud de un solo individuo concreto. Nos permitimos opinar que, al hacer así, limitamos nuestro conocimiento y nos negamos a ir más allá de las apariencias y ponemos fronteras al horizonte. Si no queremos pararnos a conocer al *otro* y tan solo lo clasificamos en un grupo, estamos expresando un prejuicio. Y lo que es evidente es que las expresiones italianas y españolas que hemos visto quieren destacar un defecto o un vicio.

1.6. Defectos (físicos y morales) y vicios

Vamos a adentrarnos ahora en el discurso sobre los defectos y las taras físicas o psíquicas. Según Galli de’ Paratesi (1964), hay que hacer una distinción entre los defectos físicos y los morales. Los primeros nacen de un temor supersticioso parecido al que acompaña la mención de enfermedades, mientras que los segundos se enlazan con la concepción moral de la sociedad en la que vive el hablante. Lo que los acomuna es el sentimiento de repugnancia que suscitan.

1.6.1. Defectos físicos

En italiano:

Por lo que concierne a la lengua italiana, para decir que una persona es “cieca”, tenemos *orbo* (del latín *orbis*, significa ‘desprovisto/carente/falto de’ y que resulta ser

¹⁷ [...] Cuando pueblos diferentes entre sí se encuentran, a la curiosidad inicial y a los esfuerzos por conocerse, corresponden definiciones caracterizadas por el miedo, provocado por la dificultad de comprender las cualidades de las personas conocidas. A esto se añade la preocupación por las intenciones del otro... Cuando percibimos una sincera curiosidad por la “diversidad”, sentimos una mezcla de deseo y de ansiedad (la traducción es nuestra).

un término algo crudo). Entre las expresiones eufemísticas, recordamos: *persona che non ci vede* o *persona priva della vista*.

Para referirnos a una persona “sorda”, podemos optar por *persona che non ci sente (bene)*, *persona priva dell’udito*, *persona con difficoltà uditiva*, o bien *persona debole di udito*, o según el lenguaje políticamente correcto, *persona diversamente udente*. Si decimos *sordo come una campana*, nos alejamos de la intención eufemística.

Al hablar de una persona “muda”, recordamos *persona priva della parola/della favella*. *Zoppo* y *sciancato* son sustituidos por *claudicante*, *disgraziato*, *infelice*, *minorato*.

El término *disgraziato* también puede indicar a una persona deshonrada, a un delincuente, mientras que *disgraziata* se refiere también a una mujer del mal vivir o corrupta.

Si una persona es “pazza”, la definimos como un ser ‘malato di mente, persona che dà segni di squilibrio mentale, che ha perduto la ragione o il senno, che è fuori di sé, che ha perduto il controllo di sé, che ha perduto il controllo dei propri nervi, un po’ strano, un demente, un folle’ (Galli de’ Paratesi, 1964: 157). Entre las expresiones populares, recordamos *essere fuori come un balcone*, *persona a cui manca un venerdì*, *essere fuori di testa*, *essere matto da legare*, *essere matto come un cavallo*, *essere fuori di melone*, *stare bruciato*, *stare fulminato*, *essere svitato*, *essere fuori come un poggiolo*, *persona a cui mancano delle rotelle*, *essere uno sciroccato*, *non starci più con la testa*, *svalvolare*, *sgrullettare*, etc.

Para evitar decir que una persona es “grassa”, podemos utilizar *persona robusta*, *cicciettella*, *pienotta*, *grassoccia*, *paffutella*, *donna curvy*, *donna in carne*, *avere dei chili di troppo*, *essere in sovrappeso* (aunque esto indica que hay un problema en el cuerpo de la persona).

Los términos que indican que una persona carece de facultades psico-intelectuales, varían continuamente y representan casi siempre una manera de insultar. También *deficiente*, que parece más blando que *scemo*, hoy en día representa un insulto.

Si hablamos de la edad avanzada de una persona, preferimos evitar el término “vecchio” y optamos por *persona anziana, persona d’età, di mezz’età, o avanzata in età, persona non più giovane/non più giovanissima*; la “vecchiaia” es *la terza età*.

Si hablamos de una persona “brutta”, evitamos utilizar este término y los aumentativos “bruttone/a, bruttaccio/a”, y optamos por diminutivos como *bruttino/a, bruttarello/a*, o por expresiones como *persona che non rispetta i canoni della bellezza oggettivi*. Entre algunas expresiones populares no eufemísticas, encontramos: *brutto/come il demonio, come il peccato, come la fame, come la morte, essere un catrame, essere una cozza, essere un roito, essere uno scorfano*, etc.

En español:

En español, al hablar de personas “ciegas, sordas, mudas, cojas, locas, deficientes, viejas”, tenemos varias expresiones eufemísticas, como por ejemplo: *personas invidentes/que no pueden ver, persona discapacitada visual, personas que no pueden oír, persona discapacitada auditiva, personas que no pueden hablar/sin el uso de la voz, personas que no pueden andar normalmente, personas con discapacidades psíquicas/con limitaciones mentales/con retraso mental, personas mayores, personas de edad avanzada*; la “vejez” es *la tercera edad*. Se habla de *portadores de discapacidad* o de *personas diferentemente hábiles*. Tales personas ahora ya no son minusválidas, inválidas, retrasadas o subnormales, sino *diferentes, especiales* o *afectadas por un desorden o por una condición particular*. De hecho, ya no se habla de *enfermos* sino de *afectados*.

Por lo que respecta a expresiones idiomáticas, para referirnos a una persona discapacitada mentalmente, tenemos, entre otros: *estar como una cabra, estar como un cencerro, estar mal de la cabeza, estar mal de la azotea, estar mal de la chota, estar mal de la chaveta, estar zumbado, estar mal de la olla, írsele a uno la olla, faltarle a uno un tornillo, estar majara, estar pirado, estar grillado, estar tocado de la chaveta, perder la chaveta, estar loco de atar, estar loco de remate*, etc.

Si hablamos de una persona “gorda” y no queremos utilizar esta palabra para no ofenderla, podemos optar por *persona que está bien alimentada, de buen comer, persona amiga de la buena mesa, persona regordeta, robusta, corpulenta, gruesa, rechoncha, rolliza, voluptuosa, estar rellena o rellenita, estar entradita en carnes*,

estar llenita, gordita, estar torete/muy tora, estar fortachón/fuertote, estar como un lechoncillo, tener unos kilos/kilitos de más, o decimos no estar flaco/a, delgado/a, mientras que expresiones como estar como una vaca /estar como un toro, estar gorda como una foca, estar como un/a marrano/a, estar jamona, son más ofensivos.

Al hablar de una persona “fea”, podemos usar términos fuertes como *desagradable, repugnante, repelente, deforme*, podemos optar por expresiones como *ser más feo que Picio, ser feo con ganas, ser más feo que pegarle a un padre, ser tan feo como un pecado, ser más feo que la madre que lo parió, ser más feo que un pie sin uñas, ser más feo que mandar a la abuela a por droga, ser más feo que el Fary comiéndose un limón, ser más feo que el culo de un macaco, ser más feo que la fregada, ser feo un rato, ser un aborto/un feto/un esperpento, ser un cacatúa, o palabras como drácula, monstruo, birria, coco, horroroso, gárgola, ogro, caracuervo, caraculo, etc.* Entre las formas eufemísticas, podemos encontrar: *no ser muy guapo, no ser guapo pero ser interesante, ser feucho, ser poco agraciado, ser muy simpático y de ojos muy bonitos, etc.* Hay blogs en los que se encuentran numerosas expresiones divertidas, estrafalarias que hacen reír, como por ejemplo: *ser tan feo que tu mamá te alimentaba a control remoto, ser tan feo que tu madre quería abortar cuando te estaba pariendo, ser tan feo que cuando vas al zoológico te tiran galletas, ser tan feo que cuando naciste el doctor le dio palmadas a tu madre diciéndole que esas cochinas no se hacen aquí, ser tan feo que tu perro te saca de paseo, ser más feo que una patada en las bolas, etc.*¹⁸

Podríamos hablar de muchísimos defectos físicos, como por ejemplo, de las personas muy delgadas, o de personas muy bajas o muy altas, de un hombre o una mujer con una nariz o con unos ojos particular/es, o de personas con las orejas grandes, de personas que tartamudean, etc., pero habría que dedicar un capítulo aparte, mientras que nosotros hemos querido poner solo algunos ejemplos de defectos físicos.

¹⁸<https://www.taringa.net/post/humor/11240116/Eres-tan-Feo-Frases-xD.html> (última consulta del 21-07-2017).

1.6.2. Defectos morales y vicios

En lo concerniente a los defectos morales, uno de los más destacados es el de la avaricia/la tacañería. *Avaro* y *avaraccio* son términos peyorativos, así como *tirchio*, *interessato*, *tirato*. Los eufemismos a los que recurrimos para atenuar son: *sobrio*, *parco*, *parsimonioso*, *economista*, *risparmiatore*, etc.

Otro defecto importante está representado por el hecho de “mentir”. Para evitar el verbo *mentire*, optamos por *alterare la verità*, *inventare*, *dire una mezza verità*. *Barare* se convierte en *correggere la fortuna*.

La “ira” es uno de los peores defectos morales porque puede provocar un comportamiento repugnante y lastimoso. En lugar de *arrabbiarsi*, *infuriarsi*, *imbestialirsi*, *incazzarsi* (término vulgar), podemos encontrar *adirarsi*, *alterarsi*, *spazientirsi*, *inalberarsi*, *inquietarsi* que indica un estado de ánimo menos furioso. También encontramos expresiones como: *perdere le staffe*, *perdere i lumi*, *perdere il lume degli occhi/della ragione*, *vedere rosso*, *non vederci più*, *diventare collerico*, *ribollire il sangue*, *salire lo sclero/l'embolo/la rabbia/il nervoso/la bile/la rognà/il crimine*, *l'omicidio*, *essere preso dalla rabbia/dall'ira/dalla collera/dalla bile*, *perdere la bussola/la testa*, *salire il sangue al cervello*, *essere una belva*, *essere nero*, *furibondo*, *imbestialito*, etc.

En cuanto a los vicios, cabe señalar que son más interdictos que los defectos. El vicio es una disposición habitual de la voluntad a obrar mal siempre, repitiendo constantemente el acto que se considera malo o reprobable frente a la sociedad por los efectos que causa. El hecho de entregarse a los vicios puede llevar a una enfermedad peligrosa; pensemos en el alcoholismo, el tabaquismo, la drogadicción/toxicomanía. Hay vicios como la lujuria, el juego, la vagancia, el robo, el crimen. Cuando se habla de una mujer sexualmente inmoral, encontramos palabras o expresiones como: *donna facile*, *ragazza allegra*, *ragazza poco seria*, *sventata*, y parecidos. Al hablar de una persona borracha, en lugar de decir *ubriaco*, *ebbro*, *allegro*, *alticcio*, *brillo*, *sbronzato*, *ciucco*, decimos *bere un bicchiere di troppo*, *alzare il gomito*. Entre las expresiones populares, recordamos *prendere la scimmia*, *prendere una sbornia*, *andare in cimballi*, *fare il pieno*, *fare una balla*, *farsi come una pera*, *essere ubriaco fradicio*, *bere come spugne*, *ubriacarsi come un verme*, *essere gonfio come una zampogna*, *prenderse una*

carabina, o podemos utilizar los verbos *sbevazzare*, *cicchettare*, *inciuccarsi*, *inciucchirsi*, *sborniarsi*, *sbronzarsi*, *scolare*, *tracannare*, *trincare*.¹⁹

En español, cuando hablamos de personas que pierden fácilmente la paciencia, tenemos varios verbos como: *enfadarse*, *encolerizarse*, *enfurecerse*, *exaltarse*, *irritarse*, *indignarse*, *exasperarse*, *enojarse*, *airarse*, *crispar*, *sulfurarse*, *contrariarse*, *impacientarse*, *mosquearse* o más fuertes como *cabrearse*; entre las diferentes expresiones populares, recordamos *estar que trina/muerde/rabia/arde*, *estar mosqueado*, *estar que echa chispas*, *echar rayos*, *echar chispas (de los ojos)*, *ponerse de los nervios*, *subirse por las paredes*, *perder los estribos*, *perder la cabeza*, *sacar a alguien de sus casillas*, *sacar de quicio a alguien*, *crispar los nervios*, *poner los nervios de punta a alguien*, *subirse la sangre a la cabeza*, *perder la paciencia*, *perder el control*, *estar hecho una fiera*, *estar de uñas*, *estar negro de rabia*, *hinchar a alguien las narices*, algunas vulgares como: *tocarle a uno los cojones/los huevos/las pelotas*, *tener /estar de malas pulgas*, *estar de morros*, *de mala uva*, *estar que echa humo*, *estar que hierve la sangre*, *tener la sangre caliente*, *encendérsele / calentársele / arderle / hervirle / alterársele / quemársele / pudrírsele la sangre*.

Cuando hablamos de persona “borracha, alcoholizada”, o con términos más neutros, de persona *ebria*, *beoda* o de la acción de “emborracharse”, tenemos algunos eufemismos y muchas expresiones idiomáticas. Entre las palabras atenuadoras, recordamos: *estar alegre*, *alumbrado*, *cargado*, *cocido*, *mareado*, *curado*, *achispado*, *apañado*, *arreglado*, *contento*, *contentillo*; entre los verbos coloquiales, *colocarse*, *entromparse*, *encurdarse*, *tajarse*, *soplar*, *trasegar*, *mamar*, *atizar*, *azufar*, *privar*, *vendimiar*, *ajumarse*, *enmierdarse*, *cogerse una mona*, *zorra*, *perra*, *curda*, *turca*, *merluza*, *tea*, *tablón*, *pítima*, *trompa*, *papalina*, *mordaga*, *chispa*, *melo pea*, *moña*, o expresiones como: *atizarse unos (cuantos) latigazos*, *enganchar una tea*, *empinar/alzar el codo*, *beber como un cosaco*, *ser un aficionado al mostagán*, *estar más borracho que un tonel/una uva/una cuba*.

¹⁹<http://luirig.altervista.org/sinonimi/dizionario-sin-contrari/index.php?rcn=032948> (última consulta del 21-07-2017).

La “borrachera” es la *cogorza, mierda, tajada, castaña, toña, pítima, trompa, jumera, merluza, tea, turca, pea, rasca, bebentina*, etc.²⁰. También podemos recordar: *beber más de la cuenta, darle al codo, darle a la botella, estar colocado, estar fuera de la órbita*,²¹o *agarrarse una buena castaña, manta, mona, tajada, toña, agarrarse/ pillarse un buen sombrero, tablón, pedal, pedo, un ciego; pillar una zorra; coger/ pillar el lobo; tomar, atizarse un pelotazo; ponerse como un trompo; ponerse ciego, morado, tibio*.²²

1.7. El insulto

Nos gustaría empezar este apartado con un fragmento de un artículo muy interesante de la periodista y escritora Michela Marzano: «[...] Con gli insulti, è sempre così. Lasciano di stucco, almeno in un primo momento. È per questo che i filosofi del linguaggio ne parlano come di una forma di hate speech, discorso dell’odio. Quando si insulta una persona, non si cerca né di dialogare, né di manifestare il proprio disaccordo. Quando la si insulta, si cerca solo di farla tacere. Che cosa si può mai rispondere quando qualcuno ci insulta d’altronde? Che non si è d’accordo? Che chi ci insulta sta sbagliando? Che non è affatto vero che le donne del Pd sono “brave solo a fare pompini”? Chi insulta lo sa. Ed esulta dell’umiliazione che provoca, proprio come uno schiaffo in pieno viso che continua a far male anche dopo molto tempo. Allora sì, l’altra sera anche io sono rimasta ammutolita. Silenziosa e impotente di fronte agli insulti di De Rosa, nonostante questa storia dell’hate speech la insegni da anni ai miei studenti per spiegare come nel momento in cui si insulta un interlocutore non è più una questione di diversità di idee o di opinioni, ma sempre e solo un gesto di violenza. Quando ci si trova di fronte alla violenza, tutto è più complicato. Molto più complicato delle teorie. Ecco perché, con le altre colleghe, ci abbiamo messo un po’ prima di reagire, prima di

²⁰http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/09/09_0684.pdf (última consulta 21-07-2017).

²¹<http://www.paremia.org/wp-content/uploads/P13-8.pdf> (última consulta 21-07-2017).

²²<http://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/download/36541/35375> (última consulta 21-07-2017).

fare comunicati e dichiarazioni, prima di andare al commissariato e sporgere querela [...]».²³

Así es: cuando nos insultan, nos están atacando y están “manchando” nuestra imagen. Si contestamos con vehemencia y nos enfurecemos, corremos el riesgo de ser criticados aún más porque, según nuestros oyentes, nos sentimos culpables. Así que, también para responder a una provocación, a una injuria, hace falta inteligencia, calma y táctica.

1.7.1. Origen y definiciones de *insulto*

Según Barberini, la costumbre de insultar existe desde la antigüedad. Por ejemplo, Séneca el Viejo le comentó al rival Cayo Cestio Galo, “*Si cloaca esses, maxima esses*” (‘Si fueras una cloaca, serías la más grande’). En la Biblia, se dice que uno de los ladrones que había sido crucificado al lado de Jesús, insultaba a Cristo. (Luca 23, 39). La tendencia del hombre a insultar al enemigo no es fruto de una degeneración brutal moderna, sino que existe de toda la vida porque forma parte del principio del *homo homini lupus*.

Entre las numerosas definiciones de “insulto”, vamos a observar algunas que nos han llamado la atención, partiendo de las acepciones de algunos diccionarios.

²³Michela Marzano, “Noi, insultate a Montecitorio“, “Repubblica”; 31 gennaio 2014. (http://www.repubblica.it/politica/2014/01/31/news/insultate_a_montecitorio-77344580/) (última consulta – 22-07-2017). Con los insultos, pasa siempre lo mismo. Te dejan de piedra, por lo menos, en un primer momento. Por esta razón, los filósofos del lenguaje lo definen como una forma de *hate speech*, discurso del odio. Cuando se insulta a una persona, no se intenta dialogar ni manifestar el propio desacuerdo. Cuando insultamos a una persona, lo único que queremos es que se calle. En fin de cuentas, ¿qué podemos contestar cuando alguien nos insulta? ¿Que no estamos de acuerdo? ¿Que quien nos insulta se está equivocando? ¿Que no es cierto que las mujeres del Pd “lo único que saben hacer es una mamada”? Quien insulta lo sabe bien. Y exulta ante la humillación que provoca, precisamente como un bofetón en plena cara que sigue doliendo aunque haya pasado mucho tiempo. Pues sí, la otra tarde yo también me quedé sin palabras. Silenciosa e impotente ante los insultos de De Rosa, aunque lleve años enseñándoles a mis estudiantes el tema del *hate speech*, para explicarles de qué forma, en el momento en que insultamos a nuestro interlocutor, ya no se trata de una divergencia de ideas o de opiniones, sino siempre y solo de un acto de violencia. Cuando estamos ante la violencia, todo es más complicado. Más complicado que las teorías mismas. Por esta razón, mis compañeras de trabajo y yo no actuamos enseguida y nos tardamos un poco en reaccionar, hacer un comunicado o una declaración de prensa y en ir a Comisaría para presentar la demanda (por difamación)[...]. (La traducción es nuestra y todas las traducciones propuestas son nuestras).

El insulto es una ofensa, un agravio que se puede manifestar con palabras hirientes o con acciones violentas; tiene la intención de ofender, provocar o irritar al otro, poniéndolo en evidencia o ridiculizándolo frente a los demás.

Etimológicamente, la palabra *insulto* viene del latín y significa ‘saltar agresivamente o asaltar’, por lo tanto, un insulto es un ‘salto o desafío hacia otro’, es una manera de violar su integridad, agrediendo de manera verbal o con acciones.

El insulto va contra las normas de cortesía y de intercambio comunicativo eficaz y es un claro acto comunicativo destructivo y denigrador que ofende y rebaja al interlocutor. La fuerza ilocucionaria de este acto de habla descortés y negativo afecta a la comunicación colaborativa y relajada donde vigen las normas de la cooperación.

Es evidente que al ser un acto verbal, tiene una intención comunicativa o, por lo menos, responde a los objetivos que se propone el interlocutor que agrede, como por ejemplo: querer llevar la razón a toda costa, intentar subordinar y someter al otro, desprestigiar, descalificar y rebajar la imagen del oyente, presionar al adversario a fin de provocar en él una reacción violenta o de rabia y de desafío, aumentando así el conflicto verbal. Siendo un acto descortés, si se quiere restablecer el contacto y se quiere seguir la comunicación y la relación entre hablante y oyente, es necesario que el “agresor” lingüístico pida disculpas y reanude la armonía interaccional. Si esto no sucede, es evidente que no hay deseo de restablecer el equilibrio entre los interlocutores.

Cuando atacamos a alguien con palabras injuriosas, estamos poniendo en riesgo su imagen pública, por lo tanto, estamos cumpliendo un “acto amenazante a la imagen” (AAI) (Verschueren, J, 2002: 95). Estamos dañando y vulnerando su imagen positiva, es decir que estamos perjudicando la necesidad de una persona de ser tratada como igual o parte de un grupo. De esta forma, el insulto adquiere un poder devastador.

Estamos de acuerdo con la observación de Giovanna Buonanno (2013: 50): “[...] nel caso che si voglia svilire o umiliare una persona, l’insulto può essere paragonato a una <<parola magica>>, o peggio, un maleficio, capace di colpire l’altro come una mazzata perché esprime, e induce, sentimenti come la rabbia, il rancore,

l'odio, la frustrazione, il disprezzo che, da una parte, mettono in agitazione e dall'altra avviliscono".²⁴

Es evidente que el hecho de incordiar y la manera de insultar reflejan nuestro bagaje cultural, social, familiar; también son el espejo de nuestros condicionamientos, temores, decepciones, etc. La educación que hemos recibido incide mucho en nuestro comportamiento lingüístico y en nuestros actos. Sin embargo, no todos se preocupan por su actitud agresiva para con los otros y no todos son conscientes de los perjuicios que conlleva. Por ejemplo, en los lugares públicos, cuando el hablante ataca verbalmente al oyente, no está descalificando solo a su interlocutor, sino que también daña su propia imagen y ofende a las personas que están cerca, sea que se trate de amigos o de personas conocidas o tan solo de espectadores o testigos casuales.

El insulto puede manifestarse directa o indirectamente y pertenece a una variedad no estándar del lenguaje puesto que se percibe como una manifestación lingüística grosera, vulgar, descortés y no aceptada socialmente ya que no obedece a las normas cívicas del lenguaje. Se trata de una manera de expresarse no convencional, sancionada, que puede estar prohibida en determinados ambientes o en ciertas situaciones. Si el insulto no es directo, se puede manifestar a través de recursos como la ironía, la sátira, la metáfora, los juegos de palabras, las comparaciones con objetos, animales, etc.

Además de ofender, muchos insultos desean criticar y destacar un defecto físico o un problema psíquico o mental. Además, tendemos también a insultar a personas cuyo carácter no soportamos, poniendo en evidencia su defecto moral.

Tartamella (2006: 43) señala que los defectos físicos (*quattrocchi, ciccione, nano, mongolo*) son considerados como un obstáculo a la evolución de la especie humana y son los más fáciles de criticar porque son evidentes; los defectos morales, en cambio, representan un obstáculo contra la convivencia pacífica de un grupo social. En italiano, entre los defectos morales, encontramos insultos como: "*rompicoglioni* ('fastidioso'), *porco/maiale/schifoso* ('sporco, ingordo e schiavo dei

²⁴En el caso en que se desee menospreciar o humillar a una persona, el insulto puede ser comparado con una "palabra mágica", o peor, con un maleficio, capaz de golpear al otro como un garrotazo porque expresa e impulsa sentimientos como la rabia, el rencor, el odio, la frustración, el desprecio que, por una parte, inquietan y, por otra, rebajan.

più bassi istinti’), *deficiente* (‘privo di intelligenza’), *imbecille* (‘incapace di difendersi’), *puttana*, *culattone*”.

En español también tenemos muchísimos insultos que critican las imperfecciones tanto físicas como morales y que tienen las mismas acepciones del italiano: *rompecojones/rompebolas* (‘fastidioso; persona que nadie aguanta, soporta’); *cerdo/cochino/puerco/marrano/guarro* (‘persona que no cuida su aseo personal, que produce asco por su falta de limpieza física y moral’; ‘persona que se porta de forma vulgar, obscena, sucia’); etc.

Por lo que concierne, en cambio, a los realities o a los programas de televisión en que hay debates, tertulias, charlas con periodistas, políticos, psicólogos, opinionistas, etc., así como en las redes sociales, en los foros, blogs, etc., muchas veces, el insulto se convierte en una estrategia para llamar la atención del público o para entretener a los espectadores o a los lectores que, generalmente, se “divierten” al escuchar o al leer palabrotas, injurias, críticas a personajes del mundo de la música, del cine, de la televisión, de la política, del deporte, etc.

Tal y como hemos señalado, el insulto puede aparecer en diferentes clases sociales y todas las personas, tanto las que pertenecen a una categoría social respetable o prestigiosa como las que tienen un nivel social más modesto, así como las de un nivel cultural elevado o las de una formación escasa, pueden hacer uso del insulto; es más, a veces, tales personas hacen alarde del uso irreverente o maleducado de expresiones malsonantes, de vulgarismos o de imprecaciones por determinadas razones. De hecho, es importante señalar las funciones que cumplen los insultos puesto que, tal y como veremos en el análisis de los términos soeces del corpus, una misma unidad léxica vulgar, grosera puede expresar diferentes objetivos.

Tal y como señala Colín Rodea, “todo lo que tenga un efecto cognoscitivo o contextual que pueda parafrasearse como descalificante será un insulto” (2003: 10).

1.7.2. Tipos de insultos

Existen varios tipos de insultos y la forma de injuriar denota la personalidad del insultante. Si queremos resultar irónicos sin llegar totalmente a la vulgaridad extrema, tenemos que saber expresarnos también con cierta argucia, de forma

inteligente, es decir que las palabrotas también tienen que ajustarse a la persona a la que van dirigidas, al momento y a la situación en la que estamos, de lo contrario, obtendremos simplemente la imagen de una persona chabacana, hortera que se expresa con palabras malsonantes porque no sabe hablar de otra forma. De hecho, la ofensa más *fina* (si se nos permite el término) y más inteligente es el insulto irónico, humorístico. Hay personas que zahieren con gracia y simpatía. En cambio, hay agravios que duelen mucho, más que un golpe o una paliza.

Como señala Celdrán Gomariz (2008: 25-26), el impropio es un insulto verbal muy grave y ofensivo puesto que se ofende a una persona sin justicia ni causa, “mediante dicterios y achaques en los que echamos a alguien en cara lo que él quería mantener en secreto”. Según el autor, el deseo de insultar crece cuando se siente la necesidad de achacar e injuriar a un marido que ha sido engañado o a un desviado sexual. Las ofensas más extremas y más peligrosas son las que se dirigen a una persona que tiene una raza diferente con respecto a la nuestra y que no aceptamos o que profesa una religión que no apreciamos. “Más negro es todavía el pelaje de la ofensa que se centra en el honor, en la conducta, en el pensamiento, en el convivir, que retratan al individuo que abusa de sus semejantes haciéndoles daño de forma gratuita; sujetos que para asomarse al otro lado de la valla, para sobresalir ellos y ser vistos, se sirven de las espaldas u hombros de los demás, a los que luego abandonan e incluso zahieren” (Celdrán Gomariz, 2008: 28).

Tal y como aconsejan algunos escritores, como don Juan Valera, Séneca, Lope de Vega, Mateo Alemán, si no podemos vengarnos de la afrenta que nos han hecho, es mejor que disimulemos y hagamos oídos sordos, fingiendo no darnos por aludidos, fingiendo que el agravio no va con nosotros; de esta forma, podremos evitar vengarnos puesto que la venganza es costosa y molesta.

Según Liang Shiqiu (2006: 25-26), las personas sabias y mentalmente superiores no consideran las injurias, les quitan importancia y se quedan inamovibles, imperturbadas. Tal y como enseña Buda, “el sabio permanece imperturbado ante la calumnia y el halago, de la misma manera en que una sólida roca no se mueve con el viento”.

Liang Shiqiu (2006: XV) opina que los insultos son como bumeranes: regresan siempre a su punto de origen. Es sumamente interesante citar la comparación que hacen los taoístas: ellos hablan de una observación especial en un estado de vigilancia lúcida y relajada, denominada *guan*. “La parte derecha del carácter significa “ver”; la parte izquierda representa a una “grulla”. Etimológicamente, significa ‘observar como una grulla’, es decir, como esta ave voladora que es capaz de quedarse pacientemente inmóvil en la corriente, en perfecto equilibrio en una sola pata, como si estuviera en una imperturbada contemplación. Pero, tan pronto como se le presenta un pez que nada por ahí, la grulla coge la ocasión al vuelo y atrapa al animalito, sin titubeos. La tempestividad significa armonía con las circunstancias y con nuestro corazón, sin demora. Cuando uno está acostumbrado a vacilar y a dudar, aniquila la costumbre a decidir (Liang Shiqiu, 2006: XV).

1.7.3. Insulto *indirecto* y *directo*

Como señala Celdrán Gomariz (2008: 28), si una persona socialmente inferior a nosotros nos insulta, no logramos perdonar ni olvidar, puesto que nos sentimos más fuertes cuando tenemos que enfrentarnos a una persona más débil e indefensa que nosotros, así que nos enfadamos, gritamos e insultamos porque sabemos que el otro no se atreverá a desafiarnos. Si, por una parte, existe el arte del insulto *indirecto*, por otra, tenemos el insulto *directo*, típico de la técnica argumentativa occidental. Tal y como hace el león cuando lanza todo el peso de su cuerpo sobre la presa derribándola de un zarpazo, de la misma manera, las personas que insultan de forma directa, intentan coaccionar a su rival, consiguiendo un control directo sobre el adversario. El ataque frontal resulta siempre destructivo y peligroso. Si, por un lado, la ofensa *indirecta*, con sus alusiones y su carácter imprevisible, desconcierta y desorienta a la víctima, por otro lado, el agravio *directo* provoca y derrumba. Para Liang Shiqiu, el hecho de que la censura impida que en China la gente se exprese directamente, ha formado a chinos “curvos” por fuera, pero, gracias a la voluntad de preservar su propio equilibrio y su propia integridad, se han mantenido “derechos”/rectos por dentro (2006: XXIII). Sin embargo, también Liang Shiqiu reconoce que el insulto es una forma de dar rienda suelta a nuestros sentimientos. Si por dentro guardamos emociones de resentimiento o de rabia, es indispensable desahogarnos puesto que si reprimimos el deseo de insultar, tarde o temprano, tendremos repercusiones en la salud.

Es evidente que hay que saber ofender y hay que saber encajar los golpes. Según Celdrán Gomariz, en algunos casos, “estamos dispuestos a disculpar al poderoso que nos agravia buscando nosotros la disculpa en él y escarbando en nuestro corazón con la esperanza de encontrar allí el merecimiento de tal trato” (2008: 29). Cuando pasa esto, es que, evidentemente, tenemos miedo o somos cobardes o tenemos un complejo de inferioridad. No es justo que una persona se rebaje ante otra y pierda su propia autoestima solo porque se considera menos poderosa.

1.8. Los insultos como recursos idiomáticos

Es sabido que los insultos, las blasfemias, los tacos, son recursos idiomáticos de todas las lenguas del mundo. También es cierto que hay países más recatados en los que el hecho de decir palabrotas es signo de mala educación y de descaro. Hay otros países, en cambio, como Italia y España, en que los términos vulgares son más aceptados y crean menos escándalo.

El uso de palabras malsonantes está relacionado con el nivel cultural y con el estatus social del hablante. Es evidente que una persona muy fina, educada y, a lo mejor, muy conocida en el ámbito público, evitará expresarse con groserías porque su repertorio lingüístico injurioso podría perjudicar su imagen. También parece natural que una persona menos culta y que no pertenece a una clase social elevada, tienda a recurrir a palabras callejeras que tienen matices vulgares. En realidad, todo es relativo, puesto que también hay personas aparentemente muy distinguidas que, cuando menos nos lo esperamos, sacan a relucir su verdadero talante y ponen al descubierto su verdadera personalidad violenta y su propio vocabulario injurioso.

Cabe señalar que las palabrotas no tienen que tener a la fuerza un destinatario. Se pueden expresar por costumbre, por cariño, por desahogo o por juego. El insulto, en cambio, siempre va dirigido a alguien o a algo. Como señalan Juan De Dios Luque, Antonio Pamies Bertrán y Francisco José Manjón, “el insulto es [...] un antídoto contra el engaño, un retrato de nuestra forma de ser y de nuestra historia” (2000: 5).

Tanto los tacos como los agravios se pueden dividir en tres familias:

- ❖ los que se refieren a la esfera religiosa (blasfemias)
- ❖ los que hacen referencia al sexo
- ❖ los de contenido escatológico.

Como observa Amando de Miguel, estos últimos “son los más comunes en todas las culturas. Lo sucio está identificado con lo prohibido, y eso invita a desarrollarlo” (2003)²⁵.

Según el profesor Carlos Santos Carretero, insultar y utilizar palabras malsonantes es una de las manifestaciones más antiguas del lenguaje; “el origen del insulto está en la génesis misma de las lenguas y en la propia naturaleza de los hablantes” (2011: 3)²⁶.

Como hemos dicho antes, los dicterios ocupan varios ámbitos: el religioso, el familiar, el social, el sexual. Lamentablemente, también decimos palabrotas para criticar un defecto físico o psicológico. “El insulto por antonomasia es verbal” dice Santos Carretero. De hecho, insultar es un acto de habla que pretende ofender, agredir e irritar al receptor, a fin de hacerle perder los estribos.

También es oportuno señalar que, para injuriar, nos servimos de palabras “especializadas”, particulares que, efectivamente, destacan de manera tal vez exagerada, el defecto que queremos criticar. Difícilmente utilizaremos un término léxico culto o una definición del insulto, puesto que se perdería el matiz típico de la ofensa. Es precisamente esta la razón por la que, muchas veces, nos expresamos de manera hiperbólica, para subrayar el desprecio que sentimos por nuestro interlocutor. Al pronunciar palabras ofensivas, somos conscientes de que estamos entrando en una esfera de lo bajo y que estamos diciendo palabras repugnantes que desprestigian nuestra personalidad. Es evidente que, en ciertas situaciones o en determinados casos específicos, podemos justificar o comprender un comportamiento lingüístico grosero, mientras que, en otras circunstancias, notamos que podríamos evitar ciertas expresiones malsonantes.

Cabe señalar que, generalmente, cuando expresamos un insulto, una imprecación o una vulgaridad, apuntamos a las partes del cuerpo más bajas, las que

²⁵ Cit. en Lucas, A., “¡Qué bien sienta soltar un taco!, El Mundo Magazine, 17-08-2003.

²⁶ “Insultos y expresiones malsonantes en la clase de E/LE”, MedELE, 2011, núm. 23, pág.3.

evitamos exhibir en público porque nos avergonzamos y porque no está bien que las mostremos frente a los demás si no estamos en un momento de intimidad.

Tal y como explica Tartamella (2006: 39), los insultos expresan degradación, una bajeza física, es decir, el desplazamiento de la nobleza de la cabeza a la obscena materialidad de los (órganos) genitales: *testa di cazzo*, o al trasero *faccia di culo*, o bien, la degradación al reino animal: *somaro*, *capra* (en español, se utiliza *estar como una cabra* para indicar a ‘alguien que muestra poco juicio o hace muchas rarezas o extravagancias’); o vegetal: *zuccone*, *testa di rapa* (literalmente, *cabezón*, *cabeza de nabo*, es decir, *tonto*)”. En español, podríamos decir *cabeza de chorlito* para indicar a ‘una persona con poco juicio’; *ser un melón* para referirnos a ‘una persona poco inteligente o poco hábil’.

Jay T. (2000) afirma algo muy interesante: “el insulto es un hechizo entre dos (personas): quien injuria al otro y expresa una ofensa o un insulto tiene que creer en el poder envilecedor de la palabrota; el que la escucha tiene que estar convencido de que tal palabrota ha sido expresada explícitamente para herirlo”(cit. en Tartamella, 2006: 40). Según el autor italiano, podemos dirigirnos insultos también a nosotros mismos; si cometemos algún error del que somos conscientes, podemos decir *¡Qué imbécil/gilipollas/cabrón que he sido!*, etc. A este propósito, podríamos hacer un listado larguísimo por obvias razones.

Por lo que concierne a Italia y a España, los insultos y los tacos tienen gran difusión. Según el antes mencionado Santos Carretero, “la cultura que ostenta el podio en esto de insultar y proferir improperios es, para bien o para mal, la española” (2011)²⁷. Según él, los españoles dicen groserías para comunicar, y los tacos utilizados tienen una “carga semántica única”, imposible de reemplazar. Además, el profesor observa que el lenguaje de la calle, del día a día, anima la conversación y “va más allá de su significado concreto y hace que pierda su matiz objetivo primigenio” (2011: 6)²⁸.

²⁷“Insultos y expresiones malsonantes en la clase de E/LE” MedELE, 2011, núm. 23, pág. 5.

²⁸Ibidem, pág. 6.

1.8.1. Los insultos ficticios

Parafraseando lo que afirma Álvaro García Meseguer (1984:80), es fundamental analizar los insultos, en cualquier cultura, para poder conocer los valores sociales que caracterizan a un grupo social. A no ser que se trate de una riña, de una paliza o de una pelea, la mayoría de las veces, en las tribus urbanas, en los grupos sociales, las palabrotas no tienen la intención de ofender, sino que tan solo subrayan el matiz de familiaridad, de afecto, de complicidad o de identificación. Pensemos en la función de las injurias ficticias.

Los *insultos ficticios* forman parte de los improperios; sin embargo, precisamente porque a veces tienen un sufijo diminutivo o se producen en una situación familiar y afectiva, pasan a ser “expresiones de cariño” (Beinhauer,1978: 47). Por esta razón, se conocen como *insultos ficticios*, puesto que no desean injuriar u ofender al interlocutor y no representan una agresión verbal que afecta a la imagen del oyente.

Entre los insultos ficticios, encontramos algunos ejemplos como: *tontín, tontuelo, pillín, diablillo, bobo, bobito, putillo, cabrón*, etc., que se pueden usar con un tono bromista, juguetón/festivo. En estos casos, las injurias ficticias son expresiones de camaradería, de identidad social, de reconocimiento grupal, de cariño. La carga agresiva de los insultos ficticios queda neutralizada puesto que el contexto de situación en que se producen es confidencial, íntimo. A veces los insultos ficticios pueden tener sufijos aumentativos “para disimular o anular el efecto insultante” (1978: 48). Es evidente que son importantes también el tono y los gestos que se utilizan.

1.8.2. Lenguaje → comportamiento social

Tal y como señala Austin (1962: 53) en su teoría de los actos de habla, posteriormente desarrollada por Searle, *hablar es siempre hacer algo*, porque el lenguaje es un comportamiento social, y cada enunciado emitido por el hablante tiene un significado literal, una intención y un efecto o reacción en el oyente. Es imprescindible conocer las intenciones de los interlocutores para comprender de qué acto de habla se trata.

En las relaciones afectivas, el lenguaje es más íntimo y, como consecuencia, es el que más alejado parece de los principios o de las máximas de Grice. En una rencilla familiar hay mucha cooperación puesto que el hablante oye y escucha lo que dice el oyente y viceversa; se siguen turnos para reprocharse algo, para gritar, etc. Los interlocutores hacen lo posible por mantener la relevancia de cada enunciado e intentan ser coherentes. Pero, “siguen reglas no griceanas, como ‘exagere las faltas del otro’, ‘deforme la verdad’, ‘rechace lo que el otro quiere decir en beneficio de lo que usted le quiere hacer decir’, etc”. (Reyes, 1990: 87).

1.8.3. La *imagen positiva* y la *imagen negativa*

Los intercambios pueden repercutir positiva o negativamente en nuestro interlocutor. Los intercambios que se realizan de manera apaciguada y educada, toman como punto de partida el principio de cortesía, formulado en las máximas de Leech (1983, cit. en Calsamiglia B. y Tusón V., 2004: 162), es decir: de generosidad, tacto, aprobación, modestia, acuerdo y simpatía. Brown y Levinson (1978, 1987, cit. en Calsamiglia B. y Tusón V., 2004: 162) explican que el individuo en una sociedad tiene dos entidades interdependientes: la *imagen positiva* y la *imagen negativa*. Los interlocutores se atribuyen dos deseos específicos: “el deseo de que uno no vea impedidos sus actos (*imagen negativa*) y el deseo de que los actos de uno sean aprobados (hasta cierto punto) (*imagen positiva*)” (Brown y Levinson, 1987: 3).

La *imagen positiva* designa la consideración y la estima que una persona tiene de sí misma y que desea que los miembros de la sociedad en la que vive le reconozcan; la *imagen negativa* se refiere a la libertad de acción que se desea preservar en la sociedad.

1.8.4. Actos amenazadores de la imagen (AAI)

Las acciones que afectan negativamente a la imagen de los interactantes se llaman *Actos Amenazadores de la Imagen (AAI)*. Puesto que, como afirma Haverkate (1994: 19), “la personalidad humana es un objeto sagrado cuya violación no suele quedar impune”, es natural que los interlocutores intenten proteger su propia personalidad y la del otro. Ante los actos amenazadores de la imagen, los hablantes pueden reaccionar de diferentes formas: pueden evitar la amenaza a su imagen, mitigarla o repararla. Está claro que si no queremos dañar la imagen de nuestro

interlocutor, en lugar de pronunciar un enunciado ofensivo, conflictivo, podemos expresar la oración de manera indirecta o con rasgos que suavicen, minimicen o bien reparen el contenido del mensaje. Sin embargo, tal y como hemos señalado anteriormente, en algunas conversaciones familiares, íntimas o, en caso de situaciones de urgencia o en que los interlocutores quieren “herirse” mutuamente, la cortesía no es pertinente ni apropiada.

Los AAI más fuertes y agresivos son el insulto y el sarcasmo y se pueden dividir en cuatro tipos (Calsamiglia B. y Tusón V., 2004: 164):

- ❖ Actos que amenazan la *imagen positiva* del enunciador: aquellos que pueden ser autodegradantes: confesión, autocrítica, autoinsulto, etc.
- ❖ Actos que amenazan la *imagen positiva* del destinatario: insulto, burla, ironía, sarcasmo, reproche, refutación, etc.
- ❖ Actos que amenazan la *imagen negativa* del enunciador: los que pueden acabar siendo un fracaso o un daño tras exponer los bienes propios o no dar rienda suelta a la libertad de acción: oferta, compromiso, promesa, etc.
- ❖ Actos que amenazan la *imagen negativa* del destinatario: actos directivos, impositivos o que dominan el territorio del otro: la orden, el consejo, la recomendación, la prohibición o las preguntas indiscretas.

Para poder compensar una posible agresión a la *imagen negativa* de nuestro interlocutor (cortesía negativa), Brown y Levinson hablan de procedimientos sustitutivos (*atenuadores*) que sirven para sustituir un elemento por otro de manera que se reduzca la fuerza del acto amenazador. Como observan Calsamiglia B. y Tusón V. (2004:169), “el imperativo, como señal de orden y de imposición, puede sustituirse por construcciones, fraseología, giros, y selección que resultan mucho menos agresivos e impositivos que el uso de formas directas de mandato”. Entre los procedimientos sustitutivos hay que distinguir entre: desactualizadores, eufemismos y litotes. “Los desactualizadores son partículas modales, temporales y personales que ponen distancia entre el locutor y el acto amenazador” (Calsamiglia B. y Tusón V., 2004:169).

En algunos casos, dado que la cortesía es un fenómeno estrictamente social, el uso aparentemente cortés revela solo “la máscara que esconde el propósito” (Briz

2001:146), especialmente si estamos hablando de conversaciones coloquiales, caracterizadas por su forma directa.

La intención comunicativa, el tipo de negociación y el objetivo conversacional determinan si un acto es cortés o descortés. De la misma manera, las palabras injuriosas e interdictas varían según lo que los interlocutores consideren agradable o desagradable, educado o maleducado, respetuoso o sin escrúpulos y según los procesos psicológicos que inducen a agredir y a proferir palabras malsonantes.

1.8.5. Los intensificadores

Junto con los atenuadores, tenemos también los *intensificadores*. Intensificar significa poner más énfasis, intensidad, fuerza en lo que expresamos, haciendo hincapié también en la entonación y en los gestos utilizados. Como observa Beinhauer (1991), el realce lingüístico o la intensificación es señal del deseo del hablante de influir de forma convincente sobre el comportamiento, la acción, el punto de vista del interlocutor, imponiéndole todo su yo “impregnado no sólo de ideas, sino también de sentimientos e incluso de impulsos volitivos” (1991:195-96). El hablante utiliza el intensificador para reforzar la verdad del enunciado o para hacer valer su intención de habla.

A diferencia de la cortesía, el intensificador no cumple las máximas de calidad, de modestia, no utiliza el tacto, la discreción ni la generosidad en el habla, sino que supone una intensidad obligativa que se puede lograr por medio de recursos morfológicos, sintácticos, léxicos y fonéticos o combinando varios de ellos. En las conversaciones coloquiales, el intensificador realza el acuerdo o desacuerdo con lo dicho por un interlocutor. Como explica Briz (2001: 127), cuando se intensifica, se manipula: “lo dicho, el contenido proposicional y conceptual (modificadores semántico–pragmáticos); [...] el decir, la fuerza ilocutiva de un acto o la presencia de los participantes de la enunciación (Yo, Tú), (modificadores pragmáticos)”. Cuando se realza el papel del *yo* o del *tú*, se muestra un carácter egocéntrico, que tiende a perjudicar la imagen del interlocutor a costa de realzar su presencia y de elevar su propia imagen.

Cuando actuamos violando las máximas de cooperación o el principio de cortesía, muchas veces, estamos haciendo uso de *actos descorteses*. Estos destacan

actos expresivos que revelan un estado psicológico negativo del hablante hacia su interlocutor, tratando de insultarlo, despreciarlo, atacarlo. Como observa Haverkate (1994:78), “[...] los actos expresivos que proceden de emociones negativas hacia el oyente, deben ser definidos de acuerdo con los efectos perlocutivos que el hablante intenta producir”. El disentimiento es un tipo de interacción descortés, no preferida, puesto que amenaza la imagen positiva del interlocutor y menosprecia la consideración que éste tiene de sí mismo. Por esta razón, si el hablante, voluntariamente, no minimiza su punto de vista divergente, está expresando un acto de descortesía. Además, si un hablante dirige un mandato al interlocutor sin que éste le reconozca o atribuya una posición de poder o autoridad, casi seguramente el oyente rechazará la fuerza ilocutiva del acto exhortativo impositivo.

1.9. Actos *disentivos* y *delitos discursivos*

Si en una interacción no se respetan los principios de cooperación ni el principio de cortesía y se violan voluntaria y abiertamente, estamos ante un tipo de intercambio verbal polémico o ante un acto descortés que revela claramente el desacuerdo entre los participantes, el disentimiento y la no voluntad de cooperar con el interlocutor. Si, por una parte, en los actos corteses, se respetan máximas y principios de tipo sociocomunicativo y se intenta llegar a un acuerdo conversacional educado y solidario, por otra parte, en los enunciados conflictivos, observamos descortesía, disentimiento, refutación. Los actos descorteses, al ser más espontáneos, directos y subjetivos, no están regidos por ninguna norma y no siguen ningún modelo sociocomunicativo. En la conversación coloquial, donde hay confianza y complicidad entre los interlocutores, experiencias vividas juntos y un registro informal, a veces, el desacuerdo no se interpreta como un acto ofensivo, polémico, conflictivo.

Hay una gran variedad de manifestaciones del desacuerdo. En las conversaciones coloquiales, donde se utiliza un registro informal y donde hay una relación de igualdad y vivencial de proximidad entre los interlocutores, muchas veces, la intensificación que aparentemente invade al oyente, no se considera como un acto descortés, sino como una forma de destacar el elemento de familiaridad, de intimidad o de confianza. A través de estos insultos aparentes, no manifestamos desprecio del

interlocutor, sino que destacamos la complicidad entre el hablante y el oyente. Pensemos en expresiones juguetonas como: “¡Qué *cabrón* que eres! Tú, divirtiéndote con esa tía buenísima y yo aquí, estudiando como un *gilipollas*...”.

1.9.1. Actos *anticortesés*

Zimmerman, como se observa en su estudio, explica que hay insultos y actos descortesés que en ciertas situaciones y entre ciertos individuos no tienen la función de ofender; él los llama “*actos anticortesés*” (2005:249). El lingüista hace una diferencia entre los “actos intencionalmente amenazadores o deteriorantes de identidad” y *actos anticortesés*, como los insultos rituales que tienen lugar en determinados contextos donde no se perciben como actos injuriosos ofensivos. Pensemos en “palabrotas” como *cabrón*, *coño*, *hijo de puta*, *joder*, etc., expresadas en contextos familiares o entre amigos, para incitar, animar, marcar la cercanía familiar o de amistad o simplemente como una interjección de sorpresa, asombro, preocupación por el otro, demostración de cariño. Se trata de *cuasieufemismos*, es decir, términos interdictos que pierden su naturaleza difemística. Si vemos que un amigo nuestro, por enésima vez no logra acercarse a la chica que le gusta, es muy probable que le digamos con gran confianza: ¡*Joder, tío, ánimo!*!; *Coño, no seas tímido!*!; *Venga, cabrón!*... Un joven que se va de viaje y se despide de sus amigos, puede decir *Os voy a echar de menos cabrones/hijos de puta*...o frases parecidas.

Kienpointner (1997:262) habla de *descortesía burlesca*, gracias a la que, se expresan actos aparentemente descortesés que, en realidad, sirven para relajar el ambiente entre los interlocutores y para crear un clima emocional positivo.

Por esta razón es fundamental tomar en consideración el contexto en que utilizamos determinados tacos o ciertos improperios.

El contexto permite:

- ❖ comprender y analizar las funciones discursivas;
- ❖ comprender y analizar el tipo de enunciado de los insultos;
- ❖ comprender el grado de amenaza, de rabia, de venganza o el grado de empatía, cariño, familiaridad del insulto.

Tal y como observa Santos Carretero (2011: 10), “los hablantes nativos de español usan los insultos sin su función primordial puramente agresiva, en cambio, usan estas ‘malas palabras’ con la intención de mostrar familiaridad, cercanía, con solidaridad y para identificar a los miembros de un grupo”.

1.9.2. Las diferentes intenciones de la injuria

Sin ánimo de ser exhaustivos, entre las diferentes intenciones que podemos encontrar cuando se expresa una injuria, notamos las siguientes:

- ❖ defenderse de las agresiones de los demás;
- ❖ atacar la imagen del interlocutor, criticándolo adrede para humillarle;
- ❖ expresar el estado anímico alterado;
- ❖ persuadir, manipular al oyente, ejerciendo un control ideológico sobre él;
- ❖ afirmar la camaradería, la afiliación afectiva entre los interlocutores (falsos difemismos o insultos afectivos);
- ❖ divertirse, sorprender, marcando la comicidad verbal, la intención festiva, para animar, relajar o evitar las tensiones;
- ❖ tomar el pelo de forma jocosa;
- ❖ gastar bromas;
- ❖ llamar la atención del interlocutor e incitarlo a espabilar o a reaccionar;
- ❖ estimular o implicar a los participantes de un grupo;
- ❖ incitar una manifestación;
- ❖ sentir menos dolor y tener la sensación de alivio;
- ❖ desahogarse, manifestando rabia, malestar, frustración...;
- ❖ autocriticarse y reaccionar culpabilizándose.

Según Crespo Fernández (2007: 167-169), las razones por las que producimos actos difemísticos son:

- ❖ rebelarse contra las normas, las imposiciones y las convenciones sociales;
- ❖ denunciar, protestar, criticar una realidad injusta;
- ❖ ser sincero, explícito, franco, evitando la hipocresía y la ambigüedad;
- ❖ transgredir y escandalizar voluntariamente al oyente con interdicciones escatológicas, sexuales, religiosas para atentar contra su sensibilidad y atacar las normas morales y educativas y para marcar despreocupación y pasotismo;

- ❖ vulnerar el orden social, las buenas maneras;
- ❖ provocar y desacreditar al oyente con recursos lingüísticos explícitamente ofensivos que son como armas;
- ❖ subestimar y burlarse del interlocutor, destruyendo su imagen;
- ❖ destacar supremacía, poder social con respecto al interlocutor.

1.9.3. Contextos amenazantes ≠ inofensivos

Si nos estamos refiriendo a los insultos que ofenden y humillan, tenemos que observar el contexto en el que se manifiestan concretamente. Hay contextos muy amenazantes en los que las injurias desacreditan la imagen del interlocutor, provocando la respuesta ofensiva o defensiva de la persona agraviada. Es evidente que puede haber una comunicación llena de reproches y amenazas que acaban por interrumpir o quebrar la interacción. Sin embargo, también hay situaciones amenazantes en las que destacan los insultos pero, como observa Santos Carretero, “no rompen el proceso comunicativo. No hay ni un silencio incómodo ni otro insulto por parte del interlocutor, sino que pueden ser respondidos mediante risas o expresiones humorísticas” (2011: 12). Entre los insultos poco amenazantes se encuentran los que se expresan para ofender a un interlocutor implícito pero ausente en el contexto, o para juzgar positivamente al oyente implícito. Otros se utilizan para llamar la atención al interlocutor.

En las situaciones nada amenazantes, se utilizan palabrotas como “marcas de énfasis de los enunciados, muletillas y expresiones exclamativas” (Santos Carretero, 2011: 12). Se trata de palabras malsonantes e impropiedades que no rompen la comunicación y no son considerados peligrosos.

1.9.4. Delitos discursivos

Algunos comportamientos de habla extremadamente agresivos, jurídicamente, son considerados como “delitos discursivos”. Si este comportamiento lingüístico aparece en un texto escrito, la situación es aún peor. Algunos ejemplos de estos delitos pueden ser: la difamación, la injuria, las escuchas ilegales, el perjurio, los insultos que atentan contra la imagen pública de las personas, el plagio.

Tal y como hemos visto en el apartado dedicado a la interdicción social, también hay comportamientos lingüísticos inadecuados y de mal gusto en el ámbito social, como por ejemplo, hablar de sexo, tocar ciertos temas políticos, faltar a la palabra de honor, manipular la conducta, el pensamiento de alguien, incitándolo a cometer acciones ilícitas, ser impertinentes, groseros, vulgares, chantajear, etc. Como observa Herrero (2002: 221-242), es evidente que en una interacción social donde hay un intercambio de ideas, puntos de vista, opiniones, juicios de valor, deseos, etc., siempre podrán manifestarse divergencias, discrepancias, roces o enfrentamientos verbales. De hecho, hay más posibilidades de que se desencadene una situación conflictiva o de que estalle una “pugna dialéctica con finalidad cooperativa o polémica” y no que se llegue a un mutuo acuerdo.

1.9.5. Desacuerdo cooperativo ≠ desacuerdo polémico

Según Herrero, se puede hablar de *desacuerdo cooperativo* cuando la discusión o la “guerra verbal” representan un medio para llegar al consenso mutuo preferido, mientras que se habla de *desacuerdo polémico* cuando nos enfrentamos abierta y voluntariamente con nuestro interlocutor y deseamos, consciente o inconscientemente, romper o interrumpir bruscamente el intercambio lingüístico y acabar con la interacción con el oyente. Gemma Herrero nos recuerda que “dos no discuten si uno no quiere” (2002: 221-242); efectivamente, hay desacuerdo solo si los interlocutores se llevan la contraria, defienden encarecidamente sus puntos de vista, impiden que el otro manifieste su opinión, intentan superponer sus propias voces y no demuestran la menor intención de colaborar o de conciliar. El desacuerdo se manifiesta en la intervención reactiva del oyente. Moeschler (1985, cit. en Herrero, G., 2002: 232) explica que el desacuerdo forma parte de las intervenciones con función ilocutiva reactiva negativa y expresa la objeción, la oposición, la no aceptación de los enunciados del oyente. La actitud de rechazo, de discrepancia o de pugna dialéctica provoca un acto de habla disentivo y es evidente que, si el desacuerdo representa una refutación categórica y una polémica enérgica que perjudican la imagen del oyente desacreditándolo, estamos ante un acto injurioso que manifiesta desprecio y agravio.

1.9.6. Actos disentivos *globales* o *parciales*

Es preciso recordar también que cuando nos enfrentamos verbalmente con nuestro interlocutor, podemos referirnos a hechos acaecidos en un momento anterior a la discusión y que sacamos a colación aposta, como si quisiéramos echarle en cara al receptor y como si deseáramos echar leña al fuego. También manifestamos desacuerdo que recae sobre creencias, ideas, conjeturas, presuposiciones que tienen que ver con el contexto y con la situación en que tiene lugar la interacción verbal. Herrero nos recuerda que podemos rechazar totalmente los enunciados del oyente, por considerarlos inapropiados, fuera de lugar o equivocados, o bien, podemos oponernos solo a una parte de la intervención del interlocutor; así que hay *actos disentivos globales*, en los que el hablante ataca y rechaza los enunciados del oyente, y *actos disentivos parciales* en los que el hablante se opone solo a algún elemento de la intervención del interlocutor. Los *actos disentivos* son segundas partes despreferidas por las repercusiones sociocomunicativas que poseen (Herrero, 2002: 236); de hecho, atentan contra la imagen positiva que el interlocutor tiene de sí mismo puesto que se invalida la palabra o la opinión que expresa y destruyen la noción de pertinencia interaccional, comunicativa, como señala Moeschler (1985 cit. en Herrero, G., 2002: 232), puesto que, al haber desacuerdo, también hay un desequilibrio entre los interlocutores y el hecho de restablecer la armonía entre hablante y oyente puede resultar difícil o casi imposible. Además, los actos disentivos amenazan las normas de solidaridad social y convergencia entre hablantes, porque, en lugar de basar el intercambio comunicativo en los apoyos conversacionales, dificultan o impiden el alineamiento entre los participantes o provocan una ruptura de la coherencia temática del discurso (Stubbs, 1983: 60-61).

Por lo que concierne a la negación, la refutación o la réplica polémica del hablante en el intercambio verbal con el oyente, Calvo Pérez (1994: 257-271) utiliza la expresión “despreferir la respuesta” y la objeción o el rechazo representan las variantes de la negación pragmática o discursiva.

1.9.7. Actos disentivos *asertivos* y actos disentivos *expresivos*

Los *actos disentivos* son llamados también *actos refutativos*, *disputativos*, *opositivos* por otros estudiosos. Al explicar los actos asertivos, Moreno Cabrera (1994:

355-360), menciona los *actos disentivos* (disentir, rechazar) y los *actos disputativos* (disputar, objetar, protestar). Bach y Harnish (1979: 42-44) hablan de *actos disentivos asertivos* y *actos disentivos expresivos negativos* (desestimar, desdeñar, oponerse, rechazar...). En el estudio de Herrero (2002: 225), la lingüista nos aclara que las intervenciones donde se manifiesta un *acto disentivo asertivo*, hay una oración declarativa por la que el hablante declara abiertamente su rechazo y su desacuerdo con los enunciados del oyente; mientras que se habla de *acto disentivo expresivo* cuando el enunciado no se declara ni se comunica de forma directa, sino que se expresan los sentimientos o las emociones, suscitados por los enunciados o por una situación, por medio de una entonación emotiva.

Los actos disentivos tienen una función ilocutiva reactiva o reactiva-iniciativa y se refieren siempre a una situación previa, a un enunciado dicho anteriormente, a un objeto a los que nos oponemos de forma reactiva. Son “anafóricos” (Dumitrescu, 1978: 226) porque “remiten a la intervención previa mediante un proceso retroactivo en el que se retoma todo o parte de lo allí enunciado para rechazarlo” (Herrero, 2002: 226).

Como observa Ducrot (1986: 190 y 204-205), los actos disentivos también son discursos polifónicos, repetidos puesto que repiten lo que se ha expresado anteriormente para luego manifestar rechazo y desacuerdo (exclamativas-eco). Asimismo, como señala Levinson (1989: 342), tienen doble directividad porque hacen referencia tanto a la intervención previa como al enunciado siguiente (movimiento retroactivo y prospectivo), provocando rectificaciones (“iniciadores de enmienda en el turno siguiente”).

En el capítulo dedicado al análisis de los insultos, agravios, palabras malsonantes, etc., presentes en los diálogos del corpus, nos ocuparemos de las *expresiones metacomunicativas* señaladas por Stubbs (1987: 60), como: “¿Quién eres tú para hablar?, ¿Con quién te crees que estás hablando?, ¡No uses ese tono conmigo!”, etc., y de las *expresiones disfemísticas* y *groseras*, como: “¡Vete a la mierda!, ¡Vete a tomar por culo!, ¡Vete a cagar!”, etc., donde observamos ataques al interlocutor, emociones negativas hacia el oyente y rechazo de su enunciación.

1.9.8. Actos disentivos *aparentes*

Según Herrero (2002: 237), si en un discurso, tanto el hablante como el oyente están en perfecta armonía y manifiestan pleno acuerdo con todos los enunciados emitidos por cada uno de los interlocutores, la conversación está destinada a acabar puesto que, por una parte, “no propicia el desarrollo de la actividad conversacional”, por otra, “el asentimiento continuo puede ser un indicio claro de falta de atención al oyente”. Esto destaca que muchas veces los actos disentivos son una estrategia discursiva para dinamizar la conversación y para que se establezca una equilibrada pugna verbal. Por lo tanto, en una charla aburrida, sosa, los *actos disentivos aparentes* son activadores conversacionales, puesto que los interlocutores podrán enfrentarse en una real lucha dialéctica donde cada uno podrá argumentar de manera activa y podrá expresar y defender su punto de vista, animando la conversación. De hecho, el rechazo rotundo cierra repentinamente la conversación, mientras que la objeción, la oposición, la réplica provocan una respuesta, una argumentación que permite que la interacción verbal siga manifestándose.

Resumiendo, podemos decir que los actos disentivos tienen dos funciones opuestas: la de reconducir el intercambio discursivo (por medio de verbos que rectifican, corrigen, reformulan, reparan, amplían el discurso), mitigando el desacuerdo, y la de cerrar la interacción (por medio de verbos que disienten, rechazan, objetan, niegan), enfatizando el desacuerdo y aumentando el deseo de finalizar el discurso. Las funciones están determinadas por el menor o mayor grado de la fuerza ilocutiva del acto de habla. Es evidente que hay que ser sinceros. Herrero (2002: 238) observa que la máxima de sinceridad lleva al hablante a hacer notar al oyente que su enunciado o parte de él está equivocado o es ambiguo y ofrece poca información; de esta forma, le advierte, de manera cortés, que no ha observado las máximas de calidad, de cantidad o de manera, y que puede rectificar, reformular o ampliar su discurso. Se obtendrá así una negociación equilibrada, una cooperación. En caso contrario, es decir cuando los interlocutores se llevan la contraria, mantienen posiciones opuestas y no son cooperativos, tendremos una refutación “persistente y alterna en turnos sucesivos” (Herrero, 2000, cit. en Herrero, G., 2002: 239). Como hemos explicado, esta última actitud llevará al cese o a la quiebra de la conversación, a través de un acto disfemístico, del silencio o de “un último intercambio de acuerdo en el que se da por

terminada la interacción, ante la evidencia del continuo desacuerdo”(Gallardo, 1993: 131).

1.9.9. Transgredir las normas

También es muy importante hablar de la relación que existe entre las normas, por un lado, y la identidad sociocultural y la ideología de las personas, por otro. Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls (1999: 207) nos explican que cuando transgredimos las normas, lo hacemos por dos diferentes razones; por una parte, porque las desconocemos y nos movemos en un territorio que no dominamos, y, por otra, porque pertenecemos a un grupo social que respeta normas diferentes de las nuestras. Cuando se transgreden conscientemente las normas como forma de *resistencia* o de *ataque*, estamos intentando construir una identidad social diferente a la que nos imponen. Pensemos en los adolescentes o en los jóvenes que, con tal de defender su propio estatus, su propia tribu, o sus propias ideologías e identidad social, utilizan una jerga particular que rompe las normas. Esta ruptura o transgresión es la que los identifica, los une, los caracteriza como grupo social en un ambiente que consideran hostil o diferente.

El silencio, como “opción portadora de sentido”, la variedad lingüística “no apropiada”, el insulto directo, son “usos discursivos que rompen las normas produciendo efectos que van desde el *delito* o el comportamiento *antisocial*, hasta la actitud *resistente*, la creación *poética* o el *chiste*” (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 1999: 208).

En todas las sociedades hay maneras de hablar que reflejan el buen o el mal uso que se hace de la lengua misma. En la primera parte del presente capítulo hemos visto que existen palabras, expresiones que es mejor evitar para poder respetar determinadas normas sociales, religiosas, políticas, culturales, morales, etc. Determinados comportamientos lingüísticos están prohibidos en la sociedad precisamente porque representan un ataque contra nuestro interlocutor y atenta contra su credo religioso, contra su ideología política, contra sus valores morales. Ciertos actos de habla son considerados como meros *delitos discursivos*. Por ejemplo, si difamamos a alguien, si lo insultamos, lo perseguimos, escuchamos sus conversaciones a escondidas, grabamos o filmamos sus actos sin su consentimiento, si

cometemos plagio o falsificamos algo, etc., estamos realizando un *delito discursivo*. También hemos hablado de los tabús y hemos visto que la religión puede sancionar como pecado algunos comportamientos lingüísticos, como por ejemplo, blasfemar, jurar en el nombre de Dios, mencionar el nombre de Dios en vano o el nombre de ciertas divinidades, decir palabrotas, groserías, mentiras, etc. Entre los delitos discursivos, recordamos también temas, expresiones, términos léxicos que son de mal gusto desde un punto de vista sociocultural; entre ellos, recordamos el hecho de hablar de temas sexuales, escatológicos, políticos, o de manipular a alguien, de ser impertinentes o fanfarrones, de no cumplir la palabra dada, de nombrar a determinados familiares, antepasados, etc.

1.10. Actos de habla *no corteses*

Un acto de habla no cortés tiene como objeto el de no beneficiar al interlocutor. La categoría de los actos no corteses se divide en *actos descorteses* y *actos no descorteses*. Nos ocuparemos de los actos descorteses. Un *acto descortés* es un acto expresivo que destaca el “estado psicológico negativo del hablante respecto al oyente” (Haverkate, 1994: 78). Los actos como *insultar*, *agraviar*, *despreciar* tienen unos efectos perlocutivos que el hablante desea producir en el oyente. En muchos casos, los actos descorteses tienen la intención de desestabilizar emocionalmente al interlocutor o amenazar su libertad de pensamiento o de acción. El disentimiento es un tipo de interacción descortés, no preferida, puesto que amenaza la imagen positiva del interlocutor y menosprecia la consideración que éste tiene de sí mismo. Por esta razón, si el hablante, voluntariamente, no pone atención y no minimiza su punto de vista divergente, está expresando un acto de descortesía.

1.10.1. Actos *exhortativos impositivos* y *no impositivos*

Entre los actos descorteses, podemos colocar las exhortaciones puesto que, aunque, aparentemente, expresen una manifestación cortés, en realidad, encierran también una amenaza a la imagen negativa del oyente, puesto que el hablante intenta influir en la voluntad o intención del interlocutor, modificando su comportamiento e “invitándolo” a realizar la acción deseada por el hablante. Hay *actos exhortativos impositivos* y *no impositivos* que dependen de la intención del hablante. El hablante

impositivo intenta lograr que el oyente lleve a cabo el acto exhortado en beneficio del hablante mismo (el ruego, la súplica y el mandato). El hablante no impositivo, en cambio, hace lo posible por que el oyente lleve a cabo el acto exhortado en beneficio de sí mismo (el consejo, la recomendación, la instrucción) (Haverkate, 1994: 148).

Los hablantes exhortativos se sirven del *mandato* cuando saben que tienen poder y se encuentran en una posición de superioridad jerárquica o físicamente o bien cuando están enfadados, emocionados, enfurecidos por la actitud del oyente y cuando determinadas circunstancias externas inducen al receptor a reaccionar ante el acto exhortativo. “El mandato es el miembro marcado de la oposición, y el ruego, el no marcado” (Haverkate, 1994: 150). Ante el ruego, el interlocutor no se siente amenazado por la posición de poder del hablante y si un hablante no se halla en una situación de poder con respecto al oyente, difícilmente utilizará un acto impositivo no cortés. Generalmente, el ruego se utiliza cuando el hablante tiene autoridad sobre el oyente pero no lo manifiesta, cuando entre los interlocutores no hay una relación social jerárquica o cuando es el receptor quien tiene poder sobre el emisor.

Al hablar de una exhortación directa, cabe señalar que una de sus manifestaciones es el *enunciado imperativo*. La oración imperativa expresa un mandato hecho por un hablante con poder o autoridad. Sin embargo, el contexto comunicativo, la situación del intercambio verbal puede decirnos si la oración imperativa puede tener una interpretación cortés o descortés. Es evidente que, si en una interacción, no se respetan voluntariamente los principios de cooperación ni el principio de cortesía, estamos ante un tipo de intercambio verbal polémico.

Si, por una parte, los actos corteses son convencionales y cooperativos, los actos disentivos pueden ser inesperados en el momento en que estalla un conflicto por alguna razón que no habíamos previsto y que supone un agravio para nuestra imagen. Tal y como observan Fraser y Nolen (1981: 96), la descortesía es una violación del contrato conversacional que debería basarse en los derechos y los deberes tanto del hablante como del oyente en una interacción verbal. Los *actos vejatorios*, es decir, la crítica, la ofensa, el reproche, la amenaza son *actos invasores de imagen* (AII). Cuando un interlocutor es criticado o alguien le insulta, ofende o le riñe, teme ver afectada su imagen negativa y no quiere que su libertad de acción sea impedida o que alguien le imponga o le diga lo que tiene que hacer. Por esta razón, el interlocutor quiere que sus

actos sean respetados y hace todo lo posible por defender su imagen negativa y el desarrollo de sus acciones. Es evidente que, si se desea establecer una relación interaccional equilibrada entre hablante y oyente, es necesario que el ofensor pida disculpas o produzca un acto reparador de la ofensa.

1.11. Hostilidad en el lenguaje

Los *actos comunicativos hostiles* son: el *insulto* (con sinónimos como: ofensa, injuria, agravio, afrenta, ultraje, dicerio, improprio, invectiva, escarnio, mofa, vituperio, vejación), la *calumnia* (con sinónimos como: difamación, imputación, falsedad, maledicencia, denigración, censura, denuncia), el *desprecio* (con sinónimos como: desconsideración, desaire, desdén, menosprecio, subestimación, vilipendio), la *humillación*, la *descalificación*, la *acusación*, la *recriminación*, el *desacato* (con sinónimos como: irrespetuosidad, descaro, descortesía, irreverencia, rebeldía, desobediencia), el *desafío*, la *protesta*, la *reclamación*, la *blasfemia* (con sinónimos como: palabrota, taco, juramento, grosería, imprecación, reniego), las *amenazas*, las *extorsiones*, las *maldiciones*. Dichos comportamientos verbales cambian según la situación, la relación entre los interlocutores, el grado de agresividad o de violencia, las emociones y los sentimientos que los estimulan o provocan.

Bañón (2010: 656) señala que los *actos comunicativos destructivos básicos* son:

- ❖ la discordancia verbal
- ❖ la hostilidad verbal
- ❖ la agresividad verbal
- ❖ la violencia verbal.

Un acto comunicativo hostil presupone que el interlocutor no quiera mostrarse colaborativo o cortés ni quiera llegar a un acuerdo porque considera que lleva la razón o que no desea escuchar al otro. Por lo tanto, tal y como indica Blanco Salgueiro (2008: 6), ese tipo de acto conflictivo es “incompatible con la cortesía” y es como una forma “no mitigable de la descortesía”. A través de los actos hostiles, hacemos cosas malas con palabras; de hecho, menospreciamos y mortificamos a nuestro interlocutor con

palabras injuriosas y despreciables que son como latigazos o como golpes que dañan la moral, desalientan y destruyen.

Blanco Salgueiro hace un listado de la “infamia verbal” (2008: 8, nota 5), clasificando los actos hostiles en categorías diferentes, como: *acusar, amenazar, anular, blasfemar, burlarse, contradecir, cotillear, desafiar, insultar, desafiarse, jactarse, reñir, tergiversar.*

1.12. Justificación del “insulto” y del uso de “palabrotas”

Puesto que el objeto de nuestro estudio es el análisis de las palabras malsonantes presentes en algunas secuencias cinematográficas de determinadas producciones españolas e italianas, estudiaremos atentamente por qué insultamos y por qué decimos palabrotas, analizando detalladamente en qué contexto aparecen generalmente los agravios y las palabras soeces, las razones que nos inducen a expresarnos de forma grosera, cuáles son los tacos más utilizados y cuál es su origen. Además, intentaremos demostrar también que, la mayoría de las veces, al expresarnos de manera vulgar, estamos dando espacio a cierto desahogo emocional, físico y lingüístico que nos permite liberarnos de algún condicionamiento, de agobios, de algún remordimiento o de una forma de rencor. Estamos de acuerdo con Celdrán Gomariz cuando afirma que “el insulto es uno de los logros de la humanidad parlante” (2008:13).

1.12.1. Definiciones de *palabrota*

Vamos a tomar en consideración algunas definiciones de *palabrota* o de sus sinónimos, como por ejemplo, ‘Expresión ofensiva, indecente o grosera’; la acepción de *grosería* es: ‘descortesía o falta de educación o delicadeza’; la palabra *taco* significa, a nivel coloquial, ‘palabra ofensiva, grosera o malsonante’; el adjetivo *vulgar* se refiere, entre otras acepciones, a algo que ‘se considera impropio de una persona culta o educada’. Notamos que, según las definiciones, las personas que se expresan a través de palabrotas, pueden ser consideradas maleducadas o ignorantes. Sin embargo, hoy en día, cualquier persona, tanto culta como poco leída, hace uso de palabras o expresiones vulgares.

Como bien observa Pilar Daniel (1992: 8), cuando hablamos de expresiones vulgares, de tacos, etc., nos referimos a lo que los diccionarios académicos consideran como “*voces prohibidas, repudiadas o ausentes [...] sometidas a severa censura*” en la sociedad, tratándose de temas tabuizados. Sin embargo, como observa C. José Cela (1963: 230) en “¿Palabras válidas o inválidas?”, no es justo eliminar una palabra del diccionario o suavizar su significado obsceno o vulgar con eufemismos; lo que se podría evitar para no ofender a los que se sienten atacados o perciben alguna molestia al oírlos, es el concepto que las palabras encierran. Como apunta Pilar Daniel (1992), “los vocablos, como vehículos que son del pensamiento, deben estudiarse y recogerse tanto si son malsonantes como si no lo son”. Además, cabe señalar que algunas voces que en determinadas situaciones representan tabús, dejan de serlo en otras situaciones, en otros contextos, perdiendo así la connotación vulgar u obscena. Por esta razón, es preciso analizar en profundidad cuándo se utilizan ciertas expresiones malsonantes y con qué finalidad, si es que su uso responde verdaderamente a un objetivo o simplemente estallamos y soltamos todos los tacos que nos pasan por la cabeza, como si fuera una forma de desahogo o una broma, un chiste, etc. El tono o la intencionalidad del hablante son imprescindibles a la hora de comprender el uso de términos o expresiones vulgares. La manera de expresar una palabra ofensiva o maleducada, el tono con el que la pronunciamos, el volumen de la voz, el estado de ánimo, el ambiente, el contexto comunicativo modificarán el valor de la palabra. De hecho, muchas veces, insultamos a una persona conocida, a un familiar, a un amigo solo por cariño o para gastarle una broma, para instarlo a hacer algo, para animarlo, etc., sin pensar en la injuria ni en la ofensa.

En realidad, muchos términos léxicos vulgares forman parte del habla coloquial y no quieren ser un elemento de amenaza, de rabia ni de protesta. Pensemos en las típicas muletillas del lenguaje conversacional, como por ejemplo, *joder!*, *jcoño!*, *jleche!*, *jcarajo!*, *jcabrón!*, *jhostia!*, etc. En estos casos, ya no hablamos de lenguaje vulgar sino de habla espontánea, de registro coloquial familiar.

Antes de empezar a hablar de las palabras malsonantes y de las expresiones vulgares que analizaremos a través del corpus, nos gustaría recordar una observación del famosísimo humorista gráfico Antonio Fraguas de Pablo, conocido como Forges (cit.en Celdrán Gomariz, 2008): “[...] el idioma y [...] la lengua son entes vivos y, por lo tanto, mutantes, siendo nosotros, los hablantes, sus padresmadres paridores de

nuevas palabras”. Nada más acertado, puesto que somos nosotros los que decidimos cuándo utilizar un término, con qué intención expresarlo, cómo queremos decirlo y, nos atreveríamos a decir, cómo deseamos “destrozarlo”, “alabarlo”, “desmenuzarlo”, “agrandarlo”, etc., según el momento, la situación concreta, los fines expresivos, los estados de ánimo, los objetivos. El lenguaje es dinámico, evoluciona en cada momento, se dilata y se desarrolla, abarcando cada vez más vocabulario, más acepciones. Si se nos permite la comparación, diríamos que es como una bola de tierra que va aumentando de volumen a medida que va arrastrándose por el suelo y recogiendo cada vez más polvo. Puede crecer de manera hiperbólica y en su interior hay de todo. Puede incluso no tener fronteras, límites; no se puede encasillar. En el amplio caudal de términos, podemos hallar innumerables niveles lingüísticos e infinitos modos de expresarse, según la edad, el nivel cultural, el ambiente familiar, el origen, la categoría social, el ámbito laboral, entre otros numerosos factores.

1.12.2. Un experimento que demuestra el *beneficio* de las *palabrotas*

En los Estados Unidos, se ha experimentado que si te das un golpe o alguien te hace daño, sientes menos dolor cuando dices un montón de palabrotas. Cuantas más vulgaridades digas, tanto más lograrás soportar el dolor. Algunos investigadores han descubierto que, en determinadas circunstancias, decir improperios actúa como un poderoso calmante del dolor físico, sobre todo para las personas que no suelen expresarse de forma “sucias”. De hecho, para estas últimas, “decir palabrotas en el momento en el que sienten genuino dolor resulta ser cuatro veces más efectivo que para aquéllos que dicen malas palabras a diario”.²⁹ El estudio realizado por científicos de la Keele University, en el Reino Unido, ha demostrado que algunos jóvenes, que no estaban acostumbrados a decir palabrotas, para llevar a cabo el experimento, tuvieron que meter las manos en agua helada, casi congelada, en dos momentos; en el primero, sin decir malas palabras y, en el segundo, repitiendo una palabrota, la que desearan. Según los resultados del estudio, los jóvenes aguantaron el dolor físico 45 segundos más con respecto al momento en que habían sumergido las manos porque habían pronunciado malas palabras. Los que estaban acostumbrados a expresarse de forma vulgar, resistieron 10 segundos más. Es evidente que las palabrotas te dan una carga

²⁹<http://salud.univision.com/es/salud-del-hombre/decir-malas-palabras-alivia-el-dolor-C3%ADsico> (23-03-2014) (última consulta octubre 2016).

emocional increíble que te induce incluso a evitar formas de violencia física. También es cierto que, en algunos casos, pueden constituir el trampolín de lance para formas reactivas agresivas y feroces, pero, en este caso, estaríamos hablando de aspectos psicológicos que no nos atañen en este estudio.

1.12.3. Por qué expresamos injurias

Cabe señalar que hay varias maneras de expresar una injuria y no siempre se trata de un simple estallido emocional. Los niños dicen palabrotas por juego, para sentirse mayores o para ostentar presunción, arrogancia; entre los jóvenes, hay numerosos que las utilizan normalmente y a diario porque representa su forma corriente y habitual de hablar; es su propia jerga. Entre los adultos, hay quien usa términos vulgares por costumbre y otros, en cambio, que usan palabrotas por razones debidas a las situaciones que están viviendo o en determinados contextos en que, a veces, las groserías representan una forma de amenazar a alguien antes de que se desate un conflicto, es decir que sirven para frenar impulsos que podrían provocar un comportamiento más agresivo.

Como afirma Pancracio Celdrán Gomariz, hay numerosísimos términos léxicos que nos sirven para poner verde a alguien, para “poner de vuelta y media al prójimo e indicarle dónde está su sitio” (2008: 14). El autor del Diccionario afirma que nosotros los seres humanos nos divertimos cuando escuchamos algún insulto dirigido a otro y se atreve a afirmar que “hasta el mismo Dios tras crear al hombre y colocarlo en el Paraíso puso de vuelta y media a la serpiente haciéndola destinataria del primer enojo divino de que hay memoria: ‘Maldita seas entre todos los animales y bestias de la tierra’ ” (Ibídem). Sin embargo, como nos hace notar el autor, en realidad, Dios no insulta sino que maldice y el hecho de decirle a una persona malvada que es un asesino o un delincuente no es un insulto, puesto que simplemente destacamos su condición de criminal o de canalla. “El insulto estriba en adjudicar a alguien un predicado que no le cumple o le viene grande: es como el traje, que debe ajustarse a la medida del destinatario que ha de lucirlo” (2008: 14).

Ninguno de nosotros soporta una injuria; ninguno quiere ser criticado o ser víctima de una injusticia. Todos reaccionamos si nos hacen un feo, precisamente porque queremos respeto y exigimos que nos traten como se debe, sobre todo si

sabemos que nos hemos portado bien y tenemos la conciencia tranquila. Es una cuestión de dignidad. Tenemos que respetarnos a nosotros mismos y hacer que los demás nos consideren bien. Es muy probable que, si no sabemos ser firmes, corramos el riesgo de que nos ataquen. Como bien afirma Celdrán Gomariz, “la contemplación de la maldad, la visión de la injusticia, el sufrir en nuestras carnes el zarpazo físico o verbal nos revuelve, nos moviliza y puede sacar de sus casillas incluso a un santo” (2008: 14). El mismo autor nos recuerda que cuando Jesús se enfadó con los mercaderes del templo, los tildó de “*víboras, generación malvada y adúlteros, hipócritas, malditos*” (2008: 15).

No podemos evitar decir improperios; también es evidente que no podemos generalizar y decir a ciencia cierta que todo el mundo blasfema o dice palabrotas. Como hemos dicho, la palabrota puede llegar a ser una válvula de descarga emocional, la salida de un túnel oscuro en el que estamos atrapados. Al desahogarnos y al soltar todo lo que nos pasa por la cabeza, sacamos afuera toda la energía negativa que nos hace bullir el cerebro y que nos ciega.

Algunas palabrotas son fruto de la espontaneidad, del lenguaje coloquial y otras el resultado de una situación incómoda y al límite de la paciencia. Cada hablante puede darle un significado diferente según las circunstancias en que se expresan. “El insulto desencadena escenas dantescas de terrible virulencia al tiempo que se auto alimenta conforme el insultante se va armando de razón, hasta alcanzar su clímax en el grito. El insulto desarrollado en un grito es como el rayo en medio de la tempestad” (Celdrán Gomariz, 2008: 15). Claro está que también tenemos que considerar cómo nos ven los demás cuando perdemos los estribos. Algunos pueden echarse a reír porque nos encuentran ridículos; otros se horrorizan porque consideran que somos incapaces de controlarnos. Otros, en cambio, pasan de nosotros y no reparan en lo que decimos. Creo que lo importante es saber y observar cómo nos sentimos nosotros y notar si el improperio nos ha servido de algo, ha logrado llevar a una conclusión o si las palabras se las ha llevado el viento.

Si observamos lo que pasa en la vida cotidiana, y prestamos atención a lo que sucede a nuestro alrededor, nos damos cuenta de que las palabrotas son populares en contextos privados, en la intimidad familiar, donde, probablemente, nadie se sentirá completamente ofendido, mientras que en un ambiente laboral, pueden generar

sinsabores y rencores. Como bien reconoce Julio Casares en su discurso de recepción ante la Real Academia Española (1921), “los insultos viven en familia: basta tirar de uno para que salgan en tropel todos: quien dice cabrón no se resiste a la tentación de añadirle hijo de puta” (cit. en Celdrán Gomariz, 2008: 16). Pero, si estamos en un lugar en que hay muchas personas desconocidas y nos ponemos a gritar, desatando vulgarmente la lengua, lo mínimo que podrá suceder es que nos consideren personas maleducadas y groseras que intentan afectar a la imagen del interlocutor. Todos nos preocupamos por el qué dirán. Como señala Don Quijote: “Querer atar las lenguas de los maldicientes (es) lo mismo que querer poner puertas al campo” (cit. en Celdrán Gomariz, 2008: 18). Por otra parte, como se ha dicho anteriormente, el que escarnece lo hace a sabiendas de que está haciendo daño, provocando un dolor moral, y que está deshonrando la imagen del otro. “El insulto no informa, sino que plantea estados de cosas nuevas. Lo importante es darle de lleno al otro, revolverlo, sacarlo de sus casillas y hacer que en el preciso momento sufra y se suba por las paredes como un poseso” (Ibídem).

Tal y como señala el autor chino Liang Shiqiu en su libro *La nobile arte del insulto* (2006: V), en China, “el insulto se funda en el principio ético según el cual deberíamos comprender si una persona merece realmente ser insultada o no. Cada insulto fuera de lugar o que representa un desperdicio, inevitablemente, tiene una recaída en la persona que ofende. De hecho, el ataque desgarbado o vulgar, la riña caótica, califican al remitente y no al destinatario”³⁰. Está claro que, según el autor, los agravios indican el nivel cultural bajo de las personas que ofenden. El escritor chino nos hace notar que cuando una persona injuria a otra de una manera descontrolada, dejándose llevar por la emotividad, da muestras de un “insulto suicida”. Según la manera de pensar de los chinos, es mucho mejor el insulto frío, alusivo, sesgado, es decir, el insulto disfrazado de elogio, porque, insultando de esta forma, podemos coger desprevenido al adversario y si este no está sobre aviso, le será difícil defenderse o contraatacar. Lo importante es no perder el control y frenar los impulsos. La lección moral que nos da el estudio de Liang Shiqiu es que las personas que no quieren mezclarse con sus antagonistas y quieren proteger su propia identidad, prefieren optar por los silencios, los vacíos y las esperas. “El insulto es noble si es insólito, (es) infame

³⁰La traducción de los fragmentos de la edición italiana de Gianluca Magi es nuestra.

si es habitual y fastidioso; ofende realmente si sobresale en un cuadro tranquilo, no ofende en absoluto si se hacina sobre un montón caótico de agresividad” (2006: VIII).

Si observamos los sentimientos de quien agravia, tenemos que señalar que algunas veces insultamos para defendernos, para rechazar el perjuicio que nos están haciendo, para subrayar que somos víctimas de una injusticia, para intentar hacer valer nuestras razones y porque, evidentemente, el que nos ataca tiene la sartén por el mango y tiene la intención de meternos en su bolsillo. Muchas veces el insulto es tan solo una manifestación de impotencia y de fracaso. Otras veces, en cambio, es el comienzo de un cambio porque el que lo ha recibido toma conciencia de los errores cometidos o de la afrenta hacia el ofendido y cambia su actitud para con él.

1.13. Rasgos formales de los insultos

1.13.1. Las características fónicas y fonológicas de las palabrotas

Vamos a observar cuáles son los rasgos formales que adoptan los insultos. Según el estudio de Santos Carretero (2011: 13), las peculiaridades más importantes están representadas por los aspectos:

- ❖ Fonético-fonológicos: “Algunos insultos son modificados fonéticamente” (*ioputa/joputa*, en lugar de *hijo de puta*);
- ❖ Morfológicos: las palabrotas se modifican por medio de diminutivos y aumentativos (*cojonazos, maricón, cabronazo, putica, putita...*);
- ❖ Léxicos: los insultos y las palabras tabúes se refieren a sustantivos (*mierda, coño, cojones, polla, puta, hostia...*), a adjetivos (*pichacorta, huevón, putón, imbécil, gilipollas, majadero, mindundi...*) y a verbos (*joder, cagar, follar, tirar, chupar, mamar, jorobar, echar un polvo...*);
- ❖ Sintácticos: los improperios y las palabras tabúes están “agrupados en grupos nominales” y forman expresiones singulares, raras o enfatizadas (*eres una auténtica mierda; ese es un maricón de los cojones; esa maldita zorra; es un cabrón de los huevos; es tonto del culo; tócame las narices; huevón de mierda; me cago en la*

leche; hacer puñetas; pegar una hostia; no me hace ni puñetero caso; esa tía es la hostia; estoy como el culo; nos partimos del culo; ponerse hasta el culo; tomar por culo; que te den por culo...).

Es preciso señalar que muchas de las expresiones que utilizamos para manifestar el enfado o la rabia, quieren destacar exactamente lo que marcan las palabras, es decir que traducen al pie de la letra nuestras emociones. Otras, en cambio, reflejan metafóricamente un estado de ánimo alterado que no necesariamente desea amenazar, maldecir o insultar.

Al hablar del *estilo bajo*, encontramos muchas connotaciones coloquiales o familiares que pueden considerarse vulgares o argóticas. Tal y como señala Corpas Pastor (1996: 128), hay locuciones que hacen referencia a los órganos sexuales, como por ejemplo, *estar en el quinto coño* (para indicar un lugar que está muy alejado); *estar uno hasta los ovarios/los cojones/las bolas de algo o de alguien* (cuando una mujer/un hombre está harta/o de algo o de alguien); *tocarse uno las pelotas* (holgazanear; estar de brazos cruzados); *hinchársele los huevos a alguien* (cuando una persona pierde la paciencia); *con la punta de la polla* (con gran facilidad y con destreza, habilidad). Estas son solo algunas de las expresiones vulgares que se sirven de términos léxicos malsonantes para manifestar impaciencia o irritabilidad. Es evidente que las partes íntimas del cuerpo representan tan solo un medio metafórico. Hemos notado también que las partes del cuerpo mencionadas hacen una clara referencia a la mujer o al hombre. Corpas Pastor observa que muchas locuciones con connotaciones vulgares y groseras están caracterizadas por restricciones diastráticas que marcan la referencia al sexo: *salirle algo del coño a alguien* (cuando una mujer quiere algo de forma obsesiva); *dejar(se) los huevos en casa* (cuando un hombre no muestra valor, determinación, es decir que no tiene, hablando vulgarmente, *huevos/cojones* para hacer algo), etc.

1.13.2. La palabrota como “instrumento”

Estamos de acuerdo con Tartamella (2006: 74) cuando afirma que “la palabrota es un instrumento y, como tal, ha de ser tocado con la entonación adecuada”. Tal y como hemos dicho anteriormente, las palabrotas adquieren significado según la entonación o el tono de la voz que utilicemos. Para no ofender a nuestro interlocutor,

tenemos que moderar o suavizar el tono de la voz. Si nos hemos alterado y hemos ofendido al receptor involuntariamente, podemos disminuir la tensión diciendo, por ejemplo, “mira que estoy/estaba bromeando”.

En el trabajo de Tartamella se dice que, según algunos estudiosos, el poder de las palabrotas no está solamente en el significado, sino también en su sonido, en su pronunciación. Es como si su forma gráfica coincidiera con el contenido, con el significado que encierra. Como dice James Frazer³¹, “el sonido imita y re-produce la realidad”; el estudioso explica que la dureza/aspereza de la palabra *cazzo*, es evocada por el sonido de la *k* y por la *z* doble; de hecho, cabe observar que el fonema /k/ tiene un sonido velar oclusivo sordo que provoca una oclusión en la parte posterior del paladar y que impide una salida suave y armoniosa de la consonante en cuestión. Por lo que concierne al fonema /z/ en italiano, la consonante es pronunciada con un sonido africado sordo bastante duro. Si, en cambio, observamos la palabra *figa*, notamos que la forma es más fina y abierta y esto se debe a las vocales *i*, *a*. El fonema /f/ tiene una pronunciación labiodental fricativa y el fonema /g/ tiene un sonido velar oclusivo sonoro.

Por lo que concierne al español, podríamos hacer referencia a la aspereza en la pronunciación de *cojón*, *cojones*, *joder*, *gilipollas* o de *coñazo*, *cabronazo*, para poner algún ejemplo. El sonido velar fricativo sordo de los fonemas /j/ y /g/ delante de las vocales “e, i”, hace que las palabras suenen de manera áspera y poco armoniosa. Lo mismo pasa con la pronunciación del aumentativo-*azo*. Palabras como *coño*, *capullo*, son más suaves debido al sonido palatal nasal sonoro del fonema /ɲ/ y del sonido palatal lateral sonoro del fonema /l/.

1.13.3. El fonosimbolismo

Según el psicólogo Ferdinando Dogana³², está prohibido decir palabrotas porque evocan un objeto peligroso y tienen un sonido desagradable. En el artículo “El fonosimbolismo: ¿propiedad natural o convención?” de José Antonio Díaz Rojo³³, se explica el significado de *fonosimbolismo* u *onomatopeya secundaria o expresiva* y se

³¹ Cit. en Tartamella, 2006: 74.

³² *Suono e senso. Fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonetico*, Franco Ageli, 1983, págs. 230-237 e 243-246, (cit. en Tartamella, 2006: 74).

³³ “El fonosimbolismo: ¿propiedad natural o convención?”, *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, número 3 - marzo 2002. (Última consulta: octubre de 2016).

dice que se trata de una capacidad de los sonidos de evocar un movimiento o una cualidad física o moral generalmente desagradable. Según la teoría del *fonosimbolismo*, no se reproduce un sonido real, sino que se sugiere, mediante los fonemas, “una idea, una sensación o una acción”. Esto se debe, como explica F. Lázaro Carreter (1968- 1977), al valor psicológico de las vocales o de las consonantes.

Según las palabras de Díaz Rojo (2002: 2), “En muchos casos, los conceptos evocados por las voces fonosimbólicas son ideas altamente abstractas, inmateriales y no perceptibles no ya por el oído, sino por ninguno de los sentidos, lo que no permitiría ni el recurso a la sinestesia para explicar racionalmente el fenómeno”. Según el autor, uno de los trabajos más significativos y acertados sobre el fonosimbolismo es el de O. Jespersen³⁴, puesto que ha analizado el valor simbólico del fonema vocálico /i/ y ha constatado que dicha vocal expresa, en diferentes lenguas, “la idea de pequeñez, niñez o animal joven, y movimiento rápido, además de formar parte de sufijos diminutivos”. Pensemos en lo que habíamos dicho acerca de la palabra italiana *figa* donde tenemos la vocal /i/ que nos sugiere la idea representada por el órgano femenino, algo sutil, fino, pequeño.

Siguiendo con la observación del estudio del psicólogo Ferdinando Dogana (cit. en Tartamella, 2006: 74), muchas palabrotas en italiano están compuestas por consonantes oclusivas (/p/, /b/, /t/, /d/, /k/, /g/: *cazzo*, *puttana*, *baldracca*) y añadiría otras como *battona*, *bagascia*, *zoccola*, *vacca*, *troia*, *sgualdrina*. Para pronunciar algunas de estas palabras, cerramos el tubo fonatorio para abrirlo rápidamente y bruscamente. Tras la oclusión del aire que llega de la tráquea, el obstáculo es eliminado repentinamente y se expulsa el aire violentamente, provocando la explosión. Tal y como las define Dogana, son “las consonantes de la fuerza y de la dureza”. Por lo que concierne, en cambio, a los sonidos fricativos de los fonemas consonánticos /f/ y /v/, estos evocan sentimientos de “disgusto, desprecio, rechazo, condena e impaciencia: (*fanculo*, *vomito*, *fetente*, *fanfarone*, *fesso*, *schifo*...)”

Muchas palabrotas italianas contienen grupos de dos consonantes (*scemo*, *imbecille*, y añadiría *sciocco*, *frocio*, *checca*), consonantes dobles africadas (*cazzo*, *cazzone*, *mortacci*), grupos de más consonantes (*stronzo*). Según el psicólogo, los

³⁴1933, *Symbolic value of the Vowel. Linguistica. Selected Papers in English, French and German.* Copenhagen, Levin and Munsksgaard.

sonidos de dichas palabrotas “rompen el flujo comunicativo y llaman la atención del oyente, como una explosión”.

Otro aspecto significativo y peculiar de los tacos es la *brevedad*. Según A. Montagu³⁵, son “portavoces de un rápido e impulsivo momento de rabia; es esta la razón por la que son breves, generalmente de una o dos sílabas”.

En cuanto a las palabrotas italianas, Tartamella (2006: 78) destaca que:

- ❖ las palabrotas contienen una sílaba menos con respecto a la media de las otras palabras;
- ❖ la cantidad de consonantes y de vocales es la misma;
- ❖ las cinco consonantes más difundidas en los tacos son: *c, t, r, n, s* aunque se prefieren la *c* y la *z* dobles;
- ❖ las palabrotas contienen generalmente las vocales *a, o*;
- ❖ muchas palabrotas comienzan por las consonantes *s, c*.

También se piensa que los tacos tienen un sonido especial que aumenta el impacto emotivo. En un experimento llevado a cabo por Catherine Harris y Aycicegi Ayse³⁶, 32 estudiantes se sometieron a la prueba mediante electrodos en las yemas de los dedos de las manos. Cuando los alumnos escuchaban una palabrota, las respuestas emotivas eran más fuertes con respecto al momento en que las leían. Evidentemente, es más fácil escribir tacos que decirlos, puesto que tienen un sonido difícil de reproducir.

1.13.4. Elementos *suprasegmentales* en la producción de palabrotas:

- *El tono*

Otro aspecto importante que cabe señalar es la presencia de elementos suprasegmentales en la constitución y producción de las palabras malsonantes. Hay una diferencia sustancial entre la realización oral de un insulto o de una palabrota y la realización escrita. En la expresión oral de un insulto, el *tono* adquiere muchísima importancia puesto que, en muchas ocasiones, insultamos dejándonos llevar por

³⁵ *On the physiology and psychology of swearing*, in “Psychiatry”, 5, 1942, págs. 189-201.

³⁶ Cit. en Tartamella, V., 2006: 78.

determinadas emociones, así que hay una relación estrecha y natural entre el tono y los estados emotivos. Si le decimos a un queridísimo amigo *Ehi, cabrón, ¿qué tal el examen? Seguro que bien, hijo de puta, con la de meses que te has tirado estudiando...*, la entonación será totalmente diferente a la que utilizaremos en una frase dictada por la rabia como *Ehi, gilipollas, ¿quién te ha dado el carnet de conducir? ¡Métete el carnet por el culo, hijo de puta!*

“En el insulto, como en la música, casi todo depende del tono” (Bühler: 1950: 52-65). Tal y como señala Alarcos (2002: 61), los *tonos agudos*, generalmente, se asocian con estados de ánimo decarga emocional fuerte, mientras que los *tonos graves* manifiestan situaciones o estados anímicos depresivos. Si estamos hablando con alguien y levantamos el tono de la voz, probablemente estamos dando una señal de enfado que captura la atención del interlocutor poniéndolo sobre aviso.

El *tono* puede ser agudo (alto) o grave (bajo) y acompaña a los sonidos comunicativos con variaciones simbólicas. De hecho, puede dar a una misma palabra significados distintos sin modificarla. El *tono* presenta cuatro aspectos: *nivel, campo, registro e intervalo*. Alejandro Guevara (2006: 103) explica que los *tonos agudos* se asocian con locuciones alegres, rápidas, felices, mientras que los *tonos graves* concuerdan con la seriedad, la lentitud, el desapasionamiento.

- ***El volumen***

El *volumen*, en una gradación que va desde el más alto hasta el menos alto, denota euforia, extroversión o seguridad. El volumen bajo expresa intimidad, calma o secreto. Cuando el volumen se combina con tonos agudos, se asocia con la alegría; si el volumen es bajo y el ritmo irregular, se relaciona con la angustia; si el volumen es alto, con la histeria o la excitación. Si percibimos inestabilidad, expresamos pánico o una emoción violenta. Si el volumen, en cambio, se combina con tonos graves y con una velocidad lenta, manifestamos apatía, aburrimiento, tristeza o reflexión. En los finales de frase, el volumen sostenido es una prueba de seguridad y dominio porque el hablante debe controlar la dosificación del aire. Cuando cerramos un enunciado sin voz, estamos expresando desgana o tedio. Si tenemos una *inflexión* de la voz hacia arriba o rematamos una frase subiendo el volumen, estamos reflejando una orden o una exhortación.

Tal y como explica Cabrelles Sagredo³⁷, “la emoción afecta a los movimientos musculares del aparato respiratorio y la laringe y ello modifica el tono de voz del sujeto. Así, observamos que, cuando hablamos, las palabras no las emitimos desnudas sino que van acompañadas de nuestras emociones”. Esto significa que algunas emociones tienen características prototípicas y se relacionan con la entonación (altura del sonido) en la emisión de la voz. En la descripción de Cabrelles Sagredo, observamos los siguientes estados emotivos:

- alegría (tono alto; tempo rápido)
- tristeza (tono grave; tempo lento)
- cariño (tono alto con inflexiones suaves y bien moduladas; tempo medio)
- miedo (tono bajo; tempo lento)
- sorpresa (tono alto; intensidad media; tempo lento)
- cólera (tono agudo; inflexiones bruscas; intensidad fuerte; tempo rápido)
- orgullo (tono agudo; intensidad fuerte; tempo reposado)
- sobrecogimiento (tono grave; tempo lento)

La entonación de una misma frase puede variar de un momento a otro en un mismo hablante; la variación depende de su estado de ánimo o de la carga emocional al emitir cierto enunciado en determinada circunstancia. La entonación refleja malestar o bienestar y es espejo de aspectos físicos, psicológicos, emocionales y sociales. La voz nos hace comprender las diversas alteraciones emotivas del hablante.

1.14. Insultos “necesarios” y “liberatorios”

No todos consideran la vulgaridad o las palabrotas como manifestaciones lingüísticas que podemos evitar o limar; hay quienes consideran que los insultos, los agravios son necesarios para “cambiar el mundo”. Según Carla Ferguson Barberini (2011: 11), es inexacto considerar el insulto como un error, un fallo moral, un “derrumbamiento” de los nervios. Hay que observar la cuestión con un “desapego técnico”: “non è insolito che le parole, la razionale espressione di punti di vista e le

³⁷<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-influencia-de-las-emociones-en-el-sonido-de-la-voz/html/> (última consulta 30-07-2017).

strategie interattive fondate sulla reciproca cortesia si rivelino insufficienti e fallimentari. È allora che l'insulto si manifesta al nostro fianco valoroso alleato dei più aspri conflitti, nitido, solido e affidabile.[...] l'insulto sembra dirci: usami, sono sintetico ed espressivo, tutte le parole che vorresti rivolgere all'avversario sapranno essere validamente riassunte in me solo".³⁸ Por una parte, esta afirmación nos parece divertida y nos hace sonreír, por otra, nos hace pensar en el hecho de que hoy en día, evidentemente, no existen otras formas de comunicar que no sean groseras o irascibles. ¿Tenemos o no tenemos que darle la posibilidad al insulto de manifestarse en toda su crudeza y franqueza? Si lo hacemos, no estaremos rebajándonos a su naturaleza instintiva? ¿Estaremos aprendiendo algo significativo? Según Barberini, es necesario que los desahogos verbales se manifiesten porque cada desahogo tiene su razón de ser. Por ejemplo, es importante para evitar que la bilis se derrame por todo el cuerpo y que, por consecuencia, provoque enfermedades. Según la estudiosa, "La semplice e legittima volontà di non trattenere dentro di sé la bile, per poi subirne la lievitazione, sino a una possibile implosione nevrotica, giustifica l'atto dell'insulto, [...] lo nobilita, no, di più: lo sacralizza" (2011: 11).³⁹ De hecho, se sabe que si nos enfadamos y guardamos el rencor por dentro, nuestra rabia afectará al hígado y provocará una excesiva secreción de la bilis. Sería necesario pues desahogarnos, gritar, llorar desesperadamente o ahogar nuestro grito o nuestro llanto en la almohada. "Cuando somos presa del enojo y todas las resultantes emociones negativas, la bilis se dispersa por todo el organismo a través de la sangre y como primer componente del colesterol, puede ser la causa mayor de arteriosclerosis, el endurecimiento y obstrucción de las arterias que provocan las enfermedades cardiacas y la muerte".⁴⁰ Entonces no tenemos que retener la ira pero, según nuestro parecer, tampoco tenemos que vivir constantemente obedeciendo a impulsos violentos, de lo contrario, crearemos una energía tan negativa que acabará perjudicando nuestra mente y nuestra salud.

³⁸no es insólito que las palabras, la racional expresión de puntos de vista y las estrategias interactivas fundadas en la recíproca cortesía se revelen insuficientes y fallidas. He aquí que el insulto se manifiesta a nuestro lado como un valoroso aliado de los conflictos más ásperos, nítido, sólido y confiable. [...] el insulto parece decirnos: úsame, soy sintético y expresivo, todas las palabras que desearías dirigirle a tu adversario podrán resumirse excelentemente en mí.

³⁹La simple y legítima voluntad de no refrenar la bilis por dentro, para luego sufrir su fermentación, hasta una posible implosión neurótica, justifica el acto de insultar, lo ennoblece, no, más aún, lo sacraliza.

⁴⁰<http://necesitodetodos.org/2012/08/el-enojo-y-sus-efectos-sobre-la-salud/> (última consulta 30-07-2017).

Barberini considera que el vilipendio no es necesariamente expresión de vulgaridad, ignorancia, falta de argumentos, de ideas inteligentes y brillantes ni es síntoma de una incapacidad de relacionarse con los demás (2011: 13). Las injurias, los insultos pueden ser irónicos, sagaces y cáusticos. Pensemos en las ofensas entre escritores, poetas, pintores, etc.

1.14.1. Insulto causa-efecto

Los insultos no son solamente verbales; podemos insultar con el lenguaje corporal, con los gestos. El insulto físico puede ser la consecuencia de un agravio verbal. Se trata del insulto causa-efecto. Cuando llegamos a este punto, es que ya estamos hartos y perdemos los estribos o nuestra violencia está tan arraigada en nuestra índole que no logramos controlar la ira y estallamos. Para algunos, se trata solamente de defensa personal, reacción natural ante una ofensa extremadamente grave, como por ejemplo, cuando insultan a nuestros padres, a algún familiar muy estrecho, a nuestros muertos o algún defecto físico del que somos conscientes pero del que no tenemos culpa. Los más astutos son los que saben escoger el insulto más mordaz, el que más penetra en la mente o en el corazón del otro hasta aturdirlo y hacerle perder la lucidez mental. A veces es suficiente una sola palabra punzante para sacarnos de quicio que cien insultos habituales, descontados y que no representan ninguna expresión extrema. De hecho, para insultar también hay que ser ingeniosos; podemos inventarnos juegos de palabras o neologismos lo suficientemente ofensivos. Claro está que es mucho más fácil insultar de una forma original, satírica, divertida cuando tenemos tiempo para hacerlo, cuando tenemos tiempo de pensar o de escribir la manera de incordiar. Si lo que nos induce a insultar es la rabia, la frustración o cualquier arrebato emocional, diremos lo primero que se nos ocurra. Está claro que es importante tomar en consideración la situación que ha desencadenado el conflicto, el contexto en que tiene lugar la ofensa, la relación que hay entre los interlocutores y sus estados de ánimo.

1.14.2. Técnicas y maneras diferentes de “insultar”

Entre los *consejos técnicos* que algunos autores sugieren a la hora de insultar, vamos a observar los de Schopenhauer (1999: 14). Según el filósofo, cuando nos damos cuenta de que la persona con la que tenemos un enfrentamiento y a la que

estamos desafiando es más fuerte que nosotros, y comprendemos que acabaremos perdiendo y no podremos llevar la razón, más vale atacar y empezar a ofender al otro, incluso con palabrotas; de esta forma, según el filósofo, pasaremos de ser la víctima, objeto de la injuria, a ser el adversario que ataca. Esta regla, según Schopenhauer, es muy popular y es una estrategia muy antigua que todo el mundo aplica.

El hecho de insultar se convierte en un elemento natural, instintivo que nos sirve para no sucumbir. Insultar es, tal y como confirma la experiencia cotidiana, el inevitable fin de la mayoría de las disputas. Sin embargo, Schopenhauer considera que lo mejor sería evitar llegar al insulto puesto que existen maneras concretas que nos pueden ayudar, como por ejemplo, hacerse el tonto e ignorar totalmente las injurias de nuestro rival, tal y como hacen los hombres sabios. De hecho, estos logran permanecer impasibles frente a las peores amenazas.

Otra técnica, sugerida por Aristóteles en la obra *Refutaciones sofísticas*, es la de evitar ponerse a discutir con cualquier persona o con personas que hablan sin ton ni son, tal y como hacen los sofistas. A la hora de enfrentarnos con alguien, es importante saber quién es nuestro rival o saber escoger a nuestro interlocutor, de manera que podamos “discutir” de una manera seria. Aunque podamos optar por las susodichas técnicas, según Schopenhauer, en ciertas situaciones, no podemos evitar el insulto precisamente porque si un individuo nos agravia, nos hace perder el honor cualquiera que sea el que nos ofende, un pordiosero, un imbécil, un tarambana, o una persona con un montón de deudas. “Una sola palabra vulgar supera cualquier tipo de argumentación y eclipsa todo tipo de espiritualidad” (1999: 13).⁴¹

Nos comenta el filósofo que, si por ejemplo, en una discusión o en una charla, nuestro interlocutor demuestra un conocimiento de causa más exacto, un amor por la verdad más riguroso y una superioridad intelectual que nos hace sombra, podemos “eliminar” esta superioridad y nuestra pobreza de ingenio, mostrándonos viles y groseros destacando nuestra “superioridad”. Según Schopenhauer, si somos infames, ganamos y reconquistamos el honor perdido, a no ser que nuestro adversario se muestre aún más bellaco y ruin. Si pasa esto, tenemos que tener la palabra adecuada en el momento más oportuno y no siempre lo logramos, es más, hay veces en que

⁴¹ Nota 3, pág. 13 (La traducción de los fragmentos de la edición italiana es nuestra).

nuestro rival nos deja sin palabras y sucumbimos. Esto significa que tenemos que “saber” ofender porque también “insultar” representa un arte, una habilidad. De hecho, es mucho más difícil rechistar y llevar la contraria con palabras ingeniosas, debidamente estudiadas que obedecen a un fin específico que lanzando un montón de palabras vulgares y groseras.

Los improprios representan una manera de calumniar que no menciona las verdaderas razones del agravio; “el insulto es una calumnia abreviada”.⁴² Sin duda alguna, el que insulta revela claramente que no sabe hacer valer sus derechos, de lo contrario, no necesitaría insultar; con una simple premisa podría inducir a los oyentes a reflexionar y a atar cabos.

Tal y como señala Vincenzo Monti⁴³, “las injurias son como las procesiones religiosas: vuelven siempre al lugar de origen”. Además, cuando empezamos a insultar, vamos aumentando poco a poco el número de improprios, amenazas, palabrotas, llegando así a un punto de máxima tensión donde es muy probable que pasemos a manifestaciones más violentas de nuestra rabia, así que empezamos a ejercer violencia física. Es por esta razón que, según Schopenhauer, “el insulto conlleva el riesgo de una peligrosa escalada” (bofetones, porrazos, latigazos, escupidos en la cara hasta llegar a armas más poderosas). Para el filósofo “cada vileza, en realidad, es una apelación a la animalidad, puesto que considera inútil la lucha entre las fuerzas intelectuales o del derecho moral, [...] dejando espacio a la lucha entre las fuerzas físicas” (1999: 65-66). Cuando nos rebajamos a ese nivel, estamos recurriendo a la ley del más fuerte. Sin embargo, antes de llegar a las injurias o a las palabrotas, deberíamos pensar si podemos expresar los conceptos que deseamos comunicarle a nuestro interlocutor de una forma más educada y más eufemística.

Seguro que para cada vulgarismo existe un eufemismo. Sin embargo, la mayoría de las veces, optamos por expresarnos de forma soez porque el *taco* representa un arma lingüística o una manera de desahogar nuestra rabia. Pero ¿qué pasa cuando las palabrotas no se revelan suficientes y nuestra ira es tan feroz que acabamos por ir

⁴² Nota 3, pág. 16.

⁴³ Cít. en Schopenhauer, A., *L'arte di insultare*, 1999, pág. 17.

más allá de las expresiones malsonantes? Es evidente que pasamos a reacciones físicas que son más violentas.

1.14.3. *Comunicar* implica más que el mero uso de palabras

Sabemos que *comunicar* no significa solamente utilizar palabras, puesto que existe la comunicación no verbal, es decir, los gestos, la mirada, etc. De hecho, el arte de la comunicación no representa tan solo la emisión de enunciados verbales, no significa solo transmitir conocimientos o dar información; *comunicar* es también transmitir emociones, regalar sensaciones. Incluso el silencio, una sonrisa, un guiño o el gesto de ofrecer una flor son formas de comunicación. Por lo tanto, al hablar, no es importante solo lo que queremos comunicar, sino también la forma en que nos expresamos.

Comunicar implica que haya un interlocutor que nos esté escuchando, que muestre interés por lo que estamos diciendo, que manifieste una emoción, una reacción. Las palabras no tienen que ser meras emisiones de consonantes y vocales, sino una *invitación*, una manera de llamar la atención del otro. Si estamos *invitando* a alguien con dureza y sin respetarle, es posible que nuestro interlocutor se asuste y evite comunicar con nosotros. Si no hay interacción dialógica, cada intento de comunicación será un fracaso. Además, si estamos enfadados o tensos y nuestra forma de *comunicar* se reduce a meros gritos, insultos o palabrotas, la comunicación se verá afectada.

Los conflictos verbales representan casi siempre la forma exagerada o hiperbólica de expresar un acto de habla y traen como consecuencia un habla poco cooperativa y matizada de sentimientos exacerbados. De hecho, además del contexto de situación en que se desarrolla una interacción, son importantes las diferentes fuerzas entre los interlocutores y los efectos de la voz. Tal y como explica Briz Gómez, “conversar es interactuar; negociar; argumentar para conseguir el acuerdo” (2001: 44). Cuando el hablante emite un mensaje, no puede solo pensar en sí mismo, puesto que está dirigiendo su enunciado a un oyente; es evidente que éste tendrá que escuchar lo que ha recibido y reaccionar de alguna forma. A partir de esto, se realizará una interacción, una colaboración lingüística entre dos interlocutores. Si hay cooperación y cortesía, también habrá un intercambio comunicativo. Si hay agravios, injurias, gritos, golpes, etc., no se podrá hablar de cooperación ni de conversación. De hecho,

además de las *reglas de cooperación* de Grice (1975), es decir, las *máximas conversacionales*, hay que respetar también las *máximas de cortesía*.

1.14.4. Reglas de cooperación

Por lo que concierne a las *reglas de cooperación*, recordamos:

- ❖ la máxima de la *cantidad* (“contribuya a la información sin pasarse por exceso o por defecto”)
- ❖ la máxima de la *cualidad* (“no diga algo que crea falso, ni de lo que no tenga pruebas”)
- ❖ la máxima de la *relación* (“diga cosas pertinentes, que tengan relación con lo que se dice antes”)
- ❖ la máxima de la *manera* (“sea claro”) (Briz Gómez, 2001: 45).

En cuanto a las *máximas de cortesía* formuladas por Lakoff, Brown y Levinson, Leech, tenemos las de:

- ❖ *tacto*
- ❖ *generosidad*
- ❖ *aprobación*
- ❖ *modestia*
- ❖ *unanimidad*
- ❖ *simpatía*.

En pocas palabras, no debemos imponernos al receptor, tenemos que dejarlo libre de tomar sus propias decisiones, colaborar con él/ella, intentando no hacer valer a la fuerza nuestras opiniones y evitando rebajar su imagen. Está claro que la cortesía o descortesía *codificadas* tienen que estar en relación con el marco de la interacción, es decir, con la situación comunicativa y con la relación entre los interlocutores. Si el ambiente es familiar y hay mucha confianza entre los interlocutores, es evidente que una orden, por ejemplo, expresada de una forma muy inmediata y sin tacto, resultará un acto de habla conversacional, donde no se percibe descortesía.

1.14.5. Actos de habla

Algunos actos de habla no se consideran descorteses en una charla entre amigos, por ejemplo, o entre familiares, puesto que destacan situaciones de inmediatez comunicativa, donde se producen también tomas de turno anticipadas, solapamientos, superposiciones de habla, etc.

Los turnos deberían suponer intervenciones, pero no todas las intervenciones representan un turno. Cuando no se respetan los turnos de habla y las intervenciones no tienen lugar de forma alternada, no hay intercambio, no hay interacción entre el hablante y el oyente.

Las intervenciones pueden ser de inicio, es decir, emisiones que pueden provocar preguntas, reproches, consejos, peticiones, etc., y de reacción, por lo tanto, el oyente podrá responder, aceptar una propuesta, conformarse, argumentar, rechazar, valorar una petición, etc. Si hay varios intercambios de manera seguida y fluida, hay diálogo o interacción.

Tal y como dice Graziella Priulla (2014: 7-8) en su estudio, “comunicare è dischiudere uno spazio comune di relazione tra gli interlocutori [...] Le parole non sono strumenti inerti, ma definiscono l’orizzonte nel quale viviamo, [...], (sono) il mezzo privilegiato attraverso cui costruiamo i significati”.⁴⁴ Cuando el hablante no permite que el oyente reaccione de alguna forma ni emita su mensaje como forma de intercambiacomunicativo, evidentemente, desea someter de alguna forma al receptor, eludiendo las pautas de una buena comunicación, es decir, *escuchar, comprender, negociar*.

La mayoría de las veces, cuando el interlocutor no quiere o no logra que las palabras “normales” constituyan una manera de intercambiar, conversar o llegar a un acuerdo, pasa a palabrotas, insultos, imprecaciones o, en el peor de los casos, a gestos infames. Está claro que, a este punto, el hablante no tiene ninguna intención de negociar o de establecer un contacto cívico, sino que lo único que desea es dominar y humillar al otro. Y ¿qué pasa cuando el interlocutor no se contenta con las expresiones

⁴⁴Comunicar es entreabrir un espacio común de relación entre los interlocutores. [...] Las palabras no son instrumentos inertes, sino que definen el horizonte en el que vivimos, [...], (son) el medio privilegiado por el que que construimos los significados.

soeces y pasa a los gestos más violentos o a las agresiones? ¿Se puede definir esto una forma de comunicación?

Como advierte Priulla (2014: 8), si insultamos o denigramos a alguien y, sin embargo, no nos juzgan negativamente, es porque estamos en una sociedad cruel, ignorante, salvaje, donde las normas que regulan el comportamiento han fracasado. Según ella, en Italia, hay “una cultura razzista, omofoba, sessista, che amplifica i borborigmi della pancia del paese, che nessuna political correctness riesce a debellare”.⁴⁵

1.14.6. Normas de convivencia

Cada ambiente exige el respeto de las normas que lo regulan. Esta es la razón por la que no podemos hablar con el Director de un instituto, por ejemplo, de la misma manera en que hablamos con nuestro/a mejor amigo/a o con nuestro hermano/a. De la misma manera, no podemos expresarnos de una manera vulgar o perder los estribos y gritar o manifestar físicamente la ira, en un lugar público, porque no estamos entre las cuatro paredes de nuestra casa y porque el espacio público conlleva el respeto de las pautas mínimas del comportamiento social, es decir, el respeto del civismo. Las personas deben convivir con la colectividad y esto las obliga de cierta forma a cumplir con sus deberes de ciudadano y a proteger también la imagen de todos los miembros de una comunidad. Cada forma de habla y, como consecuencia, cada conducta, deben respetar normas de convivencia.

Tal y como observa Priulla (2014: 10), “Il rispetto dei registri è un atto di cortesia che rende più umani i rapporti, oltre a essere una dimostrazione di intelligenza (l’intelligenza, anche tra gli animali, è per definizione la capacità di adeguarsi all’ambiente e alle circostanze). Chi non sa o non vuole usare i registri appropriati crea situazioni d’imbarazzo, può ferire od offendere”.⁴⁶ Pensemos en las situaciones “escandalosas” que se crean, por ejemplo, en la televisión, sobre todo en los “reality

⁴⁵Una cultura racista, homófoba, sexista, que amplifica los borborigmos de la tripa del país, que ninguna corrección política logra aniquilar.

⁴⁶El respeto de los registros es un acto de cortesía que hace que las relaciones sean más humanas, además de ser una prueba de inteligencia (la inteligencia, también entre los animales, es por definición la capacidad de adaptarse al ambiente y a las circunstancias). El que no sabe o no quiere usar el registro apropiado, crea situaciones embarazosas, puede herir u ofender.

shows”, donde los espectadores asisten cotidianamente a peleas, riñas, acciones de venganza, odio, insultos, llantos desesperados, gritos, etc., y donde los participantes no muestran el menor pudor a la hora de desatar pasiones, dejarse llevar por impulsos extremos o agraviar a sus “compañeros de aventuras”. Tal y como afirma Fernando Onetto (2004: 71), “Esta sociedad transparente desnuda las intimidades no sólo por obra y gracia de la invasión televisiva, sino porque, como contracara, también existe un menor pudor por reconocer la debilidad humana.”

Ya no existe una forma mesurada de mostrar nuestras propias fragilidades o nuestros temores. Asistimos a comportamientos que van de la máxima frivolidad a la extrema desesperación victimista. Todo a la luz del sol. Lo mostramos todo, también nuestras intimidades, porque sabemos que todo se convertirá en un espectáculo, en una publicidad gratuita, en un show televisivo que tendrá la máxima audiencia precisamente porque va más allá de los esquemas sociales tradicionales. Todo recibe un tratamiento mediático. Si gritamos e insultamos a los demás públicamente, casi seguramente, recibiremos la crítica por parte de la colectividad, pero esa misma crítica es lo que nos llevará a la fama, al éxito fácil.

La mayoría de las veces utilizamos un lenguaje crudo que abusa de palabrotas, y de esta forma, llamamos aún más la atención de los espectadores. Si estamos en un programa en que podemos o tenemos que expresar nuestra opinión y defender nuestras ideas, aprovechamos la ocasión para debatir y discutir con arrogancia y con una actitud de superioridad porque sabemos que, al hacer así, demostraremos nuestra “seguridad” en nosotros mismos y nuestra “fuerza”. De esta forma, los espectadores podrán reflejarse en nosotros o reconocerse a sí mismos. Por esta razón, a fin de impactar a la audiencia, nos inventamos un prototipo de “personaje” o llevamos nuestras actitudes y nuestros comportamientos al extremo. Todo lo que hacemos se convierte en un escamoteo y en una técnica o estrategia para llamar la atención de nuestro observador-oyente.

Tal y como observa Sandra Puccini (2009: 43), hoy en día “...per farsi notare ci si veste in modo vistoso, ci si accalora, ci si sbraccia, si enfatizzano i discorsi, si estremizzano le posizioni, si parla a voce sempre più alta per sovrastare ogni contraddittorio, non si esita di fronte al turpiloquio e alla maleducazione: tutto con la regia sapiente e complice dei conduttori e senza grandi differenze tra uomini e donne,

anche se queste ultime sembrano essere in maggioranza. [...] E la confusione aggressiva e rozza di discorsi e linguaggi, privi di ogni norma, è diventata insopportabile per quelli ... che ancora credono al rispetto per l'interlocutore (e per le buone maniere)".⁴⁷ Ya no hay "frenos" lingüísticos y cada uno va a lo suyo sin importarle el qué dirán ni la reacción emotiva del otro. Si en un *talk show* o en un *reality show*, uno de los invitados o uno de los participantes insulta a otros "personajes" del programa, sabe que, de esta forma, desacreditará a su "compañero", haciéndole hacer el ridículo o, tal vez, induciéndole a llorar públicamente por la rabia o por la tristeza de verse descalificado.

Generalmente, los insultos son causa de resentimiento o de envidia y de celos y, efectivamente, hoy en día, en la televisión basura, desprestigiada, lo que interesa es rebajar al otro de manera que quede mal ante los ojos de los espectadores. El que insulta y dice palabrotas es el que gana, es el que detenta el poder mientras que el que recibe los golpes lingüísticos es el que pasa por un ser frágil y despreciable precisamente por su debilidad.

Nos parece acertada la observación de Juan Cruz por la que "[...] los medios, sobre todo los medios audiovisuales, están tejiendo la madeja en la que se ha enredado la sociedad del insulto y del taco, "la sociedad del lenguaje basura" [...]. La conversación se interrumpe, alguien da un manotazo en la mesa y grita "¡Vamos al grano!". "El que grita más se lleva el turno, y ese que grita ¡vamos al grano! es apreciado porque es más directo y más sincero; cuanto menos elaborado es el lenguaje, más aprecio parece tener lo que dice". [...] el que habla bien, correctamente, no tiene sitio; el más descuidado, el que grita o insulta tiene una recepción más considerada [...]"⁴⁸

El deseo de lucir frente al público, de aparecer en la televisión, de ser "visibles" se ha convertido en una norma en todos los programas de televisión, no solamente en

⁴⁷...a fin de que se fijen en nosotros, nos vestimos de forma llamativa, nos sulfuramos, agitamos los brazos, se enfatizan los discursos, se ponderan las opiniones, se habla en voz alta para dominar cada contradictoria, no se titubea a la hora de decir palabras soeces ni de ser maleducados: todo (tiene lugar) bajo la dirección sabia y cómplice de los conductores y sin gran diferencia entre hombres y mujeres, aunque estas representen la mayoría. [...] Y la confusión agresiva y grosera de discursos y lenguajes, carentes de todo tipo de norma, ya es algo insoportable para los que siguen creyendo en el respeto por el interlocutor (y por los buenos modales).

⁴⁸ https://elpais.com/diario/2011/01/09/sociedad/1294527601_850215.html (última consulta 30-07-2017).

los de entretenimiento, sino también en los que se ocupan de debates político-sociales, de sucesos de crónica o de prensa rosa. Según Stefano Bartezzaghi (2011: 112), “hay un arcoiris en el que resaltan las agudas (llamativas) tonalidades del “civurro” o del “buzzile”, términos acuñados para hablar de una persona que está entre “civile” y “buzurro”, es decir, entre un individuo civilizado y un borde. Un “civurro” (en español, podríamos acuñar el término “civiborde”, por ejemplo) diría: “Mi consenta, coglione” (Permítame, cabrón). Empieza expresándose de forma civilizada, educada para acabar de manera hortera y grosera. Esto es precisamente lo que pasa hoy en día en las tertulias, en los programas de debates, de entrevistas. Todos comienzan a hablar con buenos propósitos, pero, al cabo de algunos minutos, cuando empiezan a ser provocados, se enfurecen y sueltan la lengua. Se suben los tonos y algunos levantan la voz, dan gritos y se les pone la cara roja como un tomate. Por ejemplo, entre los políticos que se insultan en los *talk show*, cuando estalla la rabia y empiezan a despreciarse recíprocamente, pasan de tutear al interlocutor al hablarle de usted. (Bartezzaghi, 2011: 113)

Como advierte el escritor italiano, “L’importante è che, nello smottamento dei freni inibitori, la sintassi si faccia più secca e imperativa, il lessico scivoli dall’aulico al pop. volg...., fino alla totale perdita del lume della ragione e anche della lanterna della logica nell’eloquio”.⁴⁹

1.15. El insulto racial

El Diccionario Crítico de Ciencias Sociales nos explica que no hay que confundir el término *racismo* con otros fenómenos relacionados. El concepto de *racismo* es un concepto cargado de diferentes significados y hay que diferenciarlo de dichos fenómenos. “El término racismo se aplica indebidamente para referirse a i) cualquier forma de intolerancia, que suponga negación de derechos y lleve a violencia, discriminación u opresión de una minoría; en este caso, suele confundirse con la intolerancia o persecución política, religiosa, sexual, etc. ii) con cualquier forma de

⁴⁹Lo importante es que, en el desprendimiento de los frenos inhibitorios, la sintaxis se vuelva más seca e imperativa, el léxico se deslice de lo áulico a lo pop. vulg. hasta la total pérdida de la luz de la razón y también de la linterna de la lógica en el lenguaje.

heterofobia, que lleve a la afirmación del grupo propio, y a la desconfianza, desprecio, rechazo, o miedo a lo diferente, confundiéndose aquí con el particularismo, etnocentrismo, etnofobia, xenofobia o incluso el machismo. iii) con cualquier forma de desigualdad, que lleve a la atribución de *status* diferencial a otros grupos en función de su pertenencia a una comunidad determinada, generando su explotación o segregación; aquí se confundiría con la desigualdad social, económica o jurídica y, iv) con cualquier modo de *naturalizar* las diferencias entre los grupos humanos, confundiéndose aquí con el nacionalismo o las formas extremas de relativismo cultural.”⁵⁰

Taguieff (1988: 46) señala tres dimensiones del racismo: a) elaboraciones doctrinales e ideologías, b) prejuicios, opiniones y actitudes y c) conductas o prácticas (discriminación, segregación o violencia).

Con el increíble aumento de poblaciones de raza, religión e ideologías diferentes en nuestra sociedad, ha crecido también la curiosidad ante el *otro*, y como consecuencia, también la aceptación o el rechazo de su presencia. La llegada masiva de numerosos inmigrantes ha provocado reacciones diferentes; por una parte, hay quienes los acogen con buenos propósitos y deseo de echarles una mano y, por otra, hay quienes los rehúyen y los consideran unos intrusos.

No existe solo la discriminación de los grupos distintos desde el punto de vista etno-racial, sino también la discriminación hacia la lengua o variante lingüística utilizada por dichos grupos sociales. De hecho, las personas que se sienten superiores y privilegiadas y que no toleran la presencia de los grupos étnicos diferentes, también aborrecen la cultura, las tradiciones y la lengua de los grupos raciales minoritarios y, en lugar de intentar enriquecerse culturalmente a través del conocimiento del *otro*, desprecian y rechazan la “diferencia”. Muy acertada es la siguiente observación de Massimo Gramellini: “...attanagliati come siamo dalla paura, non riusciamo più a definire noi stessi se non insolentendo gli altri. [...] si ha la sensazione che questo modo falsamente conflittuale di affermare la propria personalità umiliando quella altrui non sia più un abito adatto a vestire le ansie del nostro tempo. Ora più che mai

⁵⁰<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/R/racismo.htm> (última consulta 03-08-2017).

abbiamo bisogno di volerci bene senza paura, cioè senza che questo bene assuma per forza un senso solo se rapportato a qualche odio”.⁵¹

Efectivamente es el miedo de recibir un agravio, una ofensa, o el temor de ser víctima de alguna violencia, lo que nos impide intentar conocer a otras personas diferentes de nosotros y aceptar sus costumbres, ideologías o sus necesidades. Lo más probable es que el miedo nazca del desconocimiento de las intenciones del *otro*.

Los condicionamientos políticos, religiosos, culturales, sociales, etc., nos llevan inevitablemente a acuñar términos ofensivos y expresiones raciales venéficas que destacan los “defectos” del *otro* y suscitan sentimientos negativos que impiden una relación equilibrada entre las personas.

“Il modo di insultare è uno specchio delle particolari visioni del mondo, del complesso dei valori che ciascuna cultura ha fatto propri, e dei tabù ad essi collegati”.⁵² Cuando queremos marginar al *otro*, optamos por injurias que destacan las diferencias económicas, físicas, morales, intelectuales, gastronómicas, de orientación sexual, etc. Tal y como afirma Buonanno (2013: 54), los insultos se refieren a la realidad y los que ofenden lo hacen “...con cura per stabilire o ristabilire una gerarchia interna a una relazione che è sempre tra due in cui il primo ripropone la potenza avvilita e svilente della parola (o...della parolaccia/insulto) a chi riceve (il quale è insieme ricevente e oggetto della parola pronunciata) per ferirlo attraverso la stigmatizzazione di un suo attributo che diviene un marchio infamante. L’insulto razziale non può essere avvicinato alla ‘nobile arte dell’insulto’ che vuole la valorizzazione indiretta del senso attraverso un’espressione allusiva, discreta, velata, perché ben altri sono i suoi obiettivi.”⁵³

⁵¹ Cit. en Buonanno, 2013, pág.15. ...atenazados por el miedo, logramos definirnos a nosotros mismos solamente si insultamos a los otros. [...] tenemos la sensación de que esta forma falsamente conflictiva de afirmar nuestra personalidad humillando la del otro, ya no es un traje apto para vestir las ansiedades de nuestro tiempo. Ahora más que nunca necesitamos querernos sin miedo alguno, es decir, sin que este afecto adquiera forzosamente sentido solamente si está relacionado con alguna forma de odio. (La traducción es nuestra)

⁵²Cit. en Buonanno, 2013, pág. 51. La manera de insultar es un espejo de las particulares visiones del mundo, del conjunto de valores de los que se ha apoderado cada cultura, y de los tabúes relacionados con ellos.

⁵³...con cuidado para establecer o restablecer una jerarquía interna a una relación entre dos, (relación) en la que el primer (interlocutor) vuelve a proponer la potencia humillante y envilecedora de la palabra (o...de la palabrota/del insulto) al que recibe (que es a la vez oyente y objeto de la palabra pronunciada) para herirlo a través de la estigmatización de un atributo que se vuelve una llaga denigrante. El insulto

1.15.1. La “secuencia ofensiva” del insulto

El objetivo del insulto es el de atacar, anonadar al *otro*, privándolo de su capacidad defensiva. Se insulta para agredir al *otro*, rebajar su autoestima, marginarle en el interior de un grupo, hacerle el vacío. Según Buonanno (2013: 64), el insulto sigue una “secuencia ofensiva” que comprende una antipatía inicial, una rivalidad y un sentimiento de miedo hacia el extranjero. “Più le società sono instabili o conflittuali, più cresce la necessità di inventare nuove parole per rendere nota ogni identificazione.”⁵⁴

Una carga emotiva negativa nos lleva a despreciar y a ofender al *otro* por medio de palabras o expresiones escogidas adrede, con la clara intención de herir, de mortificar. “Le parole non sono mai neutre o innocue. Le parole colpiscono. [...] la parola è balsamo e veleno, pertanto una riflessione sull’uso dell’insulto razziale non appartiene alla disputa sul parlare ‘politicamente corretto’, ma è piuttosto un invito a chiarire a noi stessi se siamo stati abbastanza avvertiti o meno.”⁵⁵

Los estereotipos y los prejuicios implican una manera de favorecer el lenguaje, el comportamiento, las tradiciones, las actitudes de nuestro grupo de pertenencia en detrimento de los grupos minoritarios compuestos por los *otros*, es decir, por personas “diferentes”. Los fenómenos sociales y antropológicos, que tienen como objetivo el de conservar una identidad colectiva, y que generan estereotipos y prejuicios, son conocidos con el nombre de *etnocentrismo*.

Coincidimos con la observación de Buonanno cuando afirma que la naturaleza humana no conoce rarezas, no prevé la ajenidad y no crea al “extranjero”. El “extranjero” es una construcción social, el resultado de un proceso largo de exclusión de cualquier individuo “diferente” de nosotros en el aspecto físico, cultural o social y que representa un elemento perturbador. Y cuando se perciben sentimientos como el

racial no puede acercarse al ‘noble arte del insulto’ que aspira a la valorización indirecta del sentido por medio de una expresión alusiva, discreta, oculta, porque sus objetivos son muy diferentes.

⁵⁴Buonanno, 2013, pág. 67. Cuanto más inestables y conflictivas sean las sociedades, tanto más aumentará la necesidad de inventar nuevas palabras para destacar cada identificación.

⁵⁵Buonanno, 2013, págs. 80-81. Las palabras no son nunca neutras o inocuas. Las palabras golpean. [...] la palabra es bálsamo y veneno, por lo tanto, una reflexión sobre el uso del insulto racial no pertenece a la disputa sobre la manera de hablar “políticamente correcta”, sino que más bien representa la posibilidad de aclararnos a nosotros mismos si hemos sido hábiles o no.

desprecio o la rabia, se llega a comportamientos verbales injuriosos, agresivos que, en relaciones antagónicas y conflictivas, pueden ser groseros.

El insulto racial podría representar la exaltación de la agresividad; el instinto gregario de conservar sus propias raíces, los sentimientos de identidad y de pertenencia al grupo, llevan al rechazo de lo disímil y a la violencia para erradicar tal diferencia y disparidad. Tal y como veremos en el análisis del corpus, hay diferentes maneras ofender a alguien por su aspecto físico, por un comportamiento social, por su orientación sexual, o por sus tradiciones y costumbres.

1.16. Tipos de violencia

Al hablar de violencia, es oportuno apoyar lo que afirma Johan Galtung en su estudio sobre el “triángulo de la violencia”: “La violencia es como un iceberg, de modo que la violencia visible es solo una pequeña parte del conflicto”.⁵⁶ Según el autor, hay tres tipos de violencia: la *directa* (visible y que se manifiesta con comportamientos y actos violentos); la *estructural* (que se centra en el conjunto de estructuras que no permiten que un individuo satisfaga sus necesidades porque se les niegan); la *cultural* (se legitima la violencia que se concreta en actitudes).

Tal y como sugiere el adjetivo, la violencia *directa* es clara y visible, es decir, no solapada, por lo tanto, es fácil detectarla y encararla. En cambio, la violencia *cultural* y la violencia *estructural* son más difíciles de combatir y de erradicar porque dependen de numerosos factores que hay que tener en cuenta a la hora de prevenirlas y solucionarlas. La violencia cultural obedece a patrones culturales, ideológicos, religiosos, educativos. Hay muchos hombres, por ejemplo, que son criados para ser “hombres”, para llevar la voz cantante y dominar. Ellos deben respetar los modelos que les inculcaron desde pequeños y la únicas demostraciones que tienen para ejercer la ley del más fuerte son la arrogancia, la soberbia y el abuso de poder. También se puede hablar de violencia cultural cuando nos referimos a aquellas personas que ejercen violencia en nombre y en defensa de la fe o de la religión, pero este no es un

⁵⁶ <https://lizafleurdepeau.wordpress.com/2012/03/30/el-triangulo-de-la-violencia-segun-johan-galtung/> (última consulta 03-08-2017).

tema al que nos dedicaremos. Tampoco ocuparemos espacio para hablar de la violencia estructural. Simplemente diremos que, en muchos casos, la diferencia en la escala social puede conllevar una violencia planificada o legalizada.

La violencia se manifiesta en todos los ámbitos, a todos los niveles, aunque haya muchos actores sociales que intenten evitarla o aniquilarla. Los que actúan impulsados por la violencia, tienen inculcada en la mente una cultura opresiva y dominante que no sabe de igualdades, de diálogos educativos ni de colaboración respetuosa y solidaria.

Aunque esta no sea la sede para profundizar en las características de las tres formas de violencia, cabe hacer una referencia a ellas para comprender muchas de las razones por las que manifestamos un acto violento físico o verbal, acompañándolo la mayoría de las veces por palabras soeces y expresiones vulgares. Las causas de la violencia directa están relacionadas con situaciones de violencia estructural o de violencia cultural. Pensemos en la violencia doméstica o de género: en muchas ocasiones, el hombre, con su poder machista y su despotismo, intenta someter a la mujer, convirtiéndola en una víctima de abusos y atropellos morales y físicos. La situación empeora y se vuelve más impresionante cuando la mujer no trabaja y depende económicamente de su pareja. El hombre, de forma consciente o inconscientemente, la somete desatando una inevitable violencia económica.

En un estudio realizado por Lola Pérez Carracedo (2000: 17-23), se observa que dos médicos forenses, Miguel y José Antonio Llorens Acosta, han demostrado que “a lo largo de la Historia las agresiones masculinas han sido una demostración de autoridad y superioridad que las mujeres aguantaban como “pago” a la protección que el hombre les ofrecía. Todavía hoy en muchos casos, el hombre representa esa protección y esa seguridad, sobre todo económica, pero debería haberse superado la primitiva moneda del maltrato. La violencia doméstica no se da únicamente entre mujeres dependientes, con poca formación o bajo nivel cultural; jóvenes universitarias o mujeres de clase media y alta son también objeto de este tipo de agresiones, aunque sus posibilidades personales y económicas hacen que no se prolongue en el tiempo”⁵⁷.

⁵⁷Pérez Carracedo, L., OeNeGe, octubre 2000.

Se podría pensar que muchos actos violentos tienen su origen en la escasa formación cultural de los acosadores y esto justificaría comportamientos extremos y exacerbados; sin embargo, no podemos generalizar. Tal y como se explica en un folleto sobre la violencia doméstica, no es cierto que los maltratadores sean siempre personas que tienen un nivel cultural bajo, una formación profesional escasa o con ideas prevalentemente machistas. En realidad, no existe un perfil social de maltratador. “No es la situación económica, ni familiar, ni profesional la que hace de un hombre un agresor, sino las ideas y los mensajes que desde niño ha recibido y que han ido gestando en él una idea de superioridad con respecto a las mujeres, que, junto con sus inseguridades, confusiones y frustraciones materializará en forma de gritos, insultos y golpes, en el momento en que esa situación de poder que debe mantener esté a punto de disolverse”.⁵⁸

Tampoco es cierto que las mujeres víctimas de atropellos y abusos sean siempre mujeres dependientes económicamente de su pareja, que pertenezcan a estratos sociales bajos o que no tengan cualificación. Es evidente que si una mujer es independiente económicamente, por lo menos, no sufrirá violencia económica y es muy probable que pueda salir más rápidamente del círculo de la violencia porque posee recursos que se lo permiten. Estamos de acuerdo con Lola Pérez Carracedo (2000: 19) cuando afirma que la violencia doméstica “afecta a mujeres de toda condición independientemente del estatus económico o social. Lo que es cierto es que las de mayores posibilidades aguantan durante menos tiempo una situación de maltrato”.⁵⁹

Los ataques tanto verbales, psicológicos como físicos, son emocionales y los acosadores no agreden a través de la inteligencia o de la cultura de la mujer, sino a través de sus emociones. Claro está que también hay mujeres que agreden a los hombres. No se trata siempre de “terrorismo machista”.

Hay algunos elementos que son comunes a todos los maltratadores, es decir que todo acosador pasa por una fase inicial de tensión (porque desapruueba y rechaza comportamientos, actitudes o actos de su pareja) que lleva a una irritabilidad y a una rabia tales que le impiden comunicarse moderadamente con su mujer. Este malestar

⁵⁸http://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/Violencia_Genero_Documentacion_Red_Ciudad_ana_folleto.pdf. (última consulta 03-08-2017).

⁵⁹ Revista *OeNeGe*, octubre 2000.

provoca falta de comunicación entre los dos, frustración al no haber diálogo, menosprecio, silencios insoportables e ira contenida. Cuando ésta se desata, asistimos a la ofuscación mental, a la pérdida del control, a las agresiones verbales y/o físicas. En el informe del Defensor del Pueblo, se sostiene que las personas violentas han aprendido a ejercer violencia en el entorno familiar porque han visto cómo los padres o los hermanos mayores trataban a las mujeres de la casa y estas, inevitablemente, han aprendido a adquirir un rol pasivo y sometido y, en la mayoría de los casos, a sentirse culpables.

Otro aspecto que cabe recordar es que por largo tiempo en la historia de la humanidad, los varones han tenido que demostrar siempre su fuerza, su capacidad de hacer frente a los problemas, su capacidad de hacer valer su superioridad y también su responsabilidad a la hora de mantener a la familia. El hombre era el que buscaba los recursos necesarios para satisfacer el bienestar de la familia y el que controlaba las entradas económicas, administrando el dinero.

Cuando hay violencia verbal, la crueldad en la forma de hablar afecta al interlocutor y provoca en él/ella una “herida psicológica”; por lo tanto, aunque sea justo que exista la libertad de expresión, tal libertad no conlleva la autonomía de ofender, amenazar, incordiar. La libertad de expresión significa también saber escuchar, comprender y respetar antes de argumentar o rebatir.

La formalidad en el habla está codificada por normas sociales que reglamentan las interacciones y los comportamientos. Tal y como hemos dicho en otras ocasiones, es evidente que los ambientes y los contextos influyen en la selección de palabras y actitudes, pero esta libertad de escoger no nos da el derecho de ofender o injuriar. Los términos léxicos variarán según las personas con las que nos relacionemos, pero también tenemos que prestar atención a la hora de utilizarlos puesto que cada expresión verbal, además de implicar una intención de habla, también debe tener en cuenta al interlocutor. Una misma expresión puede hacer reír, estimular, provocar o humillar; la elección de determinados términos parte no solo de la intención en el acto de habla sino también de razones psicológicas y/o socioculturales.

Como dice Priulla (2014: 11-12), “C’è un vento di violenza nell’aria e circolano sentimenti feroci: il linguaggio lo segnala [...] l’abolizione dei freni inibitori

si fa passare per rivincita degli umili o per rifiuto del perbenismo: sbandierata nei comizi, ostentata nei talk show, sgangherata fino all'impudicizia nei reality, questa vantata spontaneità ha riempito le nostre orecchie di parolacce e le nostre teste di luoghi comuni".⁶⁰

⁶⁰ Hay un viento de violencia en el aire y circulan sentimientos feroces: el lenguaje lo señala. [...] La abolición de los frenos inhibidores se hace pasar por la revancha de los humildes o el rechazo de la respetabilidad: alardeada en los comicios, ostentada en los programas de entrevistas, en las tertulias, desquiciada hasta la indecencia en los realities, esta alabada espontaneidad ha llenado nuestros oídos de palabrotas y nuestras cabezas de lugares comunes.

SEGUNDO CAPÍTULO - ORIGEN DE LAS PALABROTAS, CLASIFICACIÓN Y TIPOLOGÍA

2. Para decir palabrotas toda ocasión es buena

Vamos a observar cuándo decimos palabrotas, en qué contextos, en qué situaciones, por qué y con qué actitud. Generalmente, hablamos con tacos cuando estamos muy enfadados por culpa de alguien que nos ha hecho daño, por una situación política, social, económica que nos afecta y que destruye de alguna manera nuestras expectativas, nuestros ideales o sueños. Lamentablemente, decimos palabrotas cuando estamos sufriendo una situación de violencia, de frustración amorosa, de desaliento debido a una relación fracasada, etc. También podemos expresarnos vulgarmente por broma, para divertirnos, tomarle el pelo a alguien o burlarnos de él/ella.

Muchos padres usan palabrotas cuando tienen que reprender a sus propios hijos, sin ser conscientes de que, al utilizar términos léxicos vulgares, corren el riesgo de darles un mal ejemplo. También los hijos utilizan palabrotas con sus padres porque están en la edad del pavo y son un poco contestones o rebeldes, o simplemente, algunos quieren hacer valer sus propias ideas porque quieren mantener su independencia; desean valerse por sí mismos o exigen defender sus opiniones. También se usan un montón de tacos entre hermanos, amigos, etc.

Hay casos extremos en que las palabrotas son utilizadas en situaciones pornográficas y eróticas. También hay artistas que se expresan de forma grosera para provocar o protestar o bien para denunciar una situación incómoda; muchos usan tacos para manifestar inconformismo, rebeldía, rabia.

Hay gente que opina que las palabrotas son *la sal de la vida*; otros denuncian el increíble poder de la palabra, de la lengua. Ya hemos dicho en otra ocasión que, a veces, una palabra puede herir más que una espada. Sin embargo, esto no significa que para “apuñalar” a alguien tengamos que usar siempre palabrotas. A veces, el mero hecho de pronunciar una palabra en un momento dado, puede desencadenar un conflicto. De hecho, hay un refrán que dice: “No hay puñal más afilado que la palabra”. Y es evidente que, a veces, cuando no sabemos frenar la lengua o la usamos mal, puede

haber consecuencias negativas y malentendidos. Una sola palabra puede animar, ayudar y consolar a una persona, pero también puede desmoralizar o destrozar a alguien.

Según el profesor de Investigación del CSIC, Alfonso Vázquez Vaamonde, en su artículo de opinión del 11 de noviembre de 2011, “Al margen de la soez vulgaridad que revelan, las palabrotas han adquirido un valor en sí mismas que no guarda ninguna relación con su literalidad. No es infrecuente oír a una joven decir "entonces le dije: ¡no me toques más los c....." o a otra comentar "se me pusieron aquí", señalando el cuello. En este caso pienso que hasta es posible que se ignore el significado de la expresión, como le ocurre al niño que dice "me c... en diez!, ignorando que diez es la palabra que substituye a Dios, blasfemia que, sin duda, le horrorizaría saber que está pronunciando ¡en plan "fino"! como esas señoras que dicen "coñe" y que resultan tan divertidas en su ingenuidad. Hace algunos años me comentaba un compañero su sorpresa porque haciendo una chapuza en su casa un padre y un hijo, aquel le dijo a éste, "¡venga, hijo de p..., tráeme el martillo de una vez!" Es evidente que no existía la menor intención del padre de agraviar a su esposa, ni a la madre de su hijo, que eran la misma persona. La forma se había liberado de su contenido”.⁶¹

Tal y como sigue observando el profesor, no hay nada más difícil que la convivencia entre personas que viven cerca: “el vecino - ¡el de arriba siempre echándonos agua y el de abajo quejándose siempre de que se la echamos” (2016). El profesor Vázquez Vaamonde se pregunta qué valor tienen las palabrotas cuando estamos enfadados: “¿Deben tomarse al pie de la letra, dándoles el valor objetivo que tienen?, ¿deben minimizarse en su tenor literal aliviando el sentido que coyunturalmente poseen?” y levanta también otra cuestión interesante: “¿En qué medida no transfiere uno su propia experiencia al conflicto?” y aquí entramos en un problema social y de civismo.

Según el sociólogo Romolo Giovanni Capuano (2010: 6), la mayor parte de los individuos considera que el hecho de decir palabras malsonantes o de hablar de forma vulgar es una costumbre despreciable e ínfima que se debería evitar porque

⁶¹<http://www.legaltoday.com/opinion/articulos-de-opinion/cuando-la-sal-pierde-su-sabor> (última consulta noviembre 2016).

representa una forma de “regresión a una condición primitiva de civilización”. Los buenos modales condenan los tacos y las imprecaciones. En los diálogos cotidianos de los medios de comunicación y en las charlas “cultas”, la palabrota representa “una expresión inmoral, una desgracia estética, un tropiezo lingüístico, un vulgar escándalo o una inoportuna caída de tono”. Según R.G. Capuano, a la gente modosa, de bien, le gustaría que una “acción de cirugía lingüística” removiera, en un solo golpe, este “cáncer del alma”.

El sociólogo demuestra que, bajo un punto de vista histórico, hay una cantidad increíble de sanciones y reglamentaciones que han condenado las palabras malsonantes. “En Roma, las personas que utilizaban perjuros eran arrojadas desde la Roca Tarpeya; los egipcios castigaban las blasfemias con la decapitación; los griegos cortaban las orejas; los turcos impedían que los blasfemos accedieran al Gobierno. Según las antiguas leyes hebraicas, el que blasfemaba era condenado a la lapidación. En la Edad Media, si una persona decía una blasfemia o un perjurio, recibía puniciones corporales, de hecho, se le cortaba la cabeza o se le arrancaba la lengua; los castigos más comunes eran: “la berlina, la picota, la pera de la angustia, el azotamiento, un estigma en la frente o un orificio en la lengua”. En Italia, el delito de blasfemia fue despenalizado y el del habla soez abolido solo en 1999.

2.1. Funciones de algunas locuciones malsonantes

En un fragmento de la obra *I Fioretti* de San Francisco d’Assisi (1181-1226), que representa un episodio de la vida del fraile, aparece una palabra malsonante que tiene un efecto sorprendente en el mismo demonio que, frente a una imprecación vulgar, huye horrorizado. En efecto, la palabrota, que aparece en el capítulo 29, tiene funciones positivas puesto que puede alejar al mismo diablo. En primer lugar, el habla soez tiene una evidente función apotropaica, es decir que sirve para alejar el mal, protegerse de él o de los malos espíritus, propiciar el bien, como si fuera un conjuro, un exorcismo, un rito o un sacrificio. En segundo lugar, el término vulgar produce un efecto de verdad e implica autenticidad. De hecho, la palabra malsonante confiere “genuinidad, ímpetu y estilo punzante a la frase” (cit. en Capuano, 2010: 9). Se encarga de decir lo que debería callar y de revelar lo que sabe. Es como si destacara una

“sintaxis de la cercanía” que favorece la empatía y la identificación con personas que no necesitan palabras mayores para corroborar su punto de vista. Evidentemente, lo que nos quiere decir el estudioso italiano es que el uso de palabras vulgares, muchas veces, es símbolo de inmediatez, de sinceridad, de autenticidad. Las personas que se expresan de forma vulgar no se andan por las ramas, sino todo lo contrario, van al grano y dicen lo que piensan sin rodeos.

2.1.1. Las palabrotas y los niños

Otro aspecto interesante que aborda Capuano se refiere a los niños. El autor nos hace observar que los niños desarrollan su curiosidad por el mundo del sexo y aprenden a conocer los misterios de la vida por medio de términos soeces escuchados accidentalmente, gracias a las sugerencias “sucias” de compañeros de juego que son mayores que ellos. Y es precisamente gracias a la obscenidad, que los niños obtienen información sobre el mundo y desean aprender. La obscenidad los estimula y fascina a la vez, precisamente porque está prohibida. Todo lo que es “caca”, hace reflexionar. De esta forma, la palabrota tiene una “función epifánica”.

Por medio de la palabrota, en ciertas situaciones, algo que antes desconocíamos o de la que no éramos conscientes, de golpe, nos impacta y “nos induce a redefinir radicalmente la realidad”. Si oímos blasfemar o imprecar vulgarmente a políticos, curas, hombres y mujeres de cierta cultura o a individuos respetables, inmediatamente pensamos que esas personas están perdiendo el prestigio que les había sido otorgado precisamente por su cultura, por su fama y por su poder. Tal y como dice Capuano, tales personas, ante nuestros ojos, “pierden su áurea sagrada, como si la palabrota los rebajara y los echara del pedestal en que habían sido colocados...” (2010: 16).

Podemos recordar que, en la Edad Media o en la Época Renacentista, las personas que se expresaban con un lenguaje soez, vulgar y punzante, generalmente, pertenecían al mundo de los plebeyos, poblado por ramera, rufianes, alcahuetas, servidores, etc. Por lo contrario, los seres cultos, leídos, que pertenecían al mundo de la nobleza, hablaban de forma áulica, retórica, altisonante, cargando el habla de ornamentación y afectación. Los que pertenecían a una clase social baja, hablaban de forma más inmediata, directa, sin tapujos y sin pelos en la lengua. De hecho, los personajes “plebeyos” eran irónicos y listos. Su manera de expresarse era ingeniosa y

mordaz, precisamente porque el chismorreo, la calumnia, los vulgarismos, etc., representaban *la sal de la vida*. Está claro que hoy en día, las diferencias de clase no siempre determinan la variedad de habla. En la sociedad actual, cada vez es más frecuente oír palabrotas en boca de todo tipo de persona, cualquiera que sea la categoría social a la que pertenezca. Las malas palabras ya no representan una forma de tabú, una prohibición o un sacrilegio. Sin embargo, según Capuano (2010: 18), “el lenguaje refleja la clase de pertenencia incluso en la manera de decir palabrotas” (“il linguaggio riflette la classe di appartenenza perfino nel modo di turpiloquiare”). Según él, los tacos nos revelan cómo funciona la sociedad y cómo son las relaciones que se establecen entre clases diferentes. Bajo una perspectiva sociológica, variables como el género, el espacio, el tiempo, la profesión, la orientación política, la clase social, condicionan la palabra malsonante.

2.2. Palabrotas como forma de *protesta* y de *purificación catártica*

Entre las diferentes funciones de las palabrotas, podemos destacar: una forma de rebelión, una manera de llamar la atención y una manera de protestar contra las discriminaciones, las injusticias y el poder en manos de pocos privilegiados. Muchos ciudadanos, sometidos a la voluntad de déspotas, tiranos dominantes, se expresan vulgarmente para contrarrestar un poder que los aniquila y los presiona. Es como si los tacos representaran un grito de dolor, de protesta, un deseo de acabar con la ley del más fuerte, un instrumento o un arma para luchar contra el adversario, es decir, el tirano.

Coincidimos con la siguiente opinión de R.G. Capuano (2010: 20-21): “gli uomini sono sempre stati protetti dal libero flusso del turpiloquio attraverso meccanismi censori e sanzionatori. Il turpiloquio evoca anarchicamente ciò che è rimosso socialmente, che è protetto da tabù, misterioso, proibito, incompreso, sacro”. Il linguaggio legittimo pretende di essere ascoltato, obbedito, interiorizzato, mai discusso; il turpiloquio si oppone a tale pretesa, non riconoscendole alcun credito e

fornendo a chiunque, perfino al più meschino degli ignoranti, un'arma verbale potente e indomabile".⁶²

Pensemos en la innumerable cantidad de *tacos* que utilizamos contra políticos, diputados, jueces, etc. cuando somos víctimas de injusticias sociales. En estos casos, las palabrotas representan, por una parte, una forma de protesta, de rebelión, por otra, en cambio, son una forma de desahogo de la rabia, de la frustración que sentimos al ser impotentes frente a formas de despotismo. En su estudio, Capuano cita las palabras de Herbert Marcuse sobre el uso político de la palabrota: "se i più alti dirigenti della nazione o dello stato vengono chiamati non il Presidente X o il Governatore Y, ma porco X e porco Y, e se ciò che dicono nei loro discorsi politici è reso con ha-ho-hi-ho, queste espressioni offensive hanno la funzione di privarli dell'alone di capi e di pubblici servitori che hanno a cuore soltanto gli interessi della comunità. Essi vengono "ridefiniti" per ciò che realmente sono agli occhi dei radicali".⁶³

Frente a la falsedad y al "misterio" del lenguaje del poder, de la autoridad, lleno de mensajes solapados, crípticos e hipócritas, la palabrota, en boca de los indefensos, sabe a verdad, deseo de justicia, vengaza y esperanza. El *taco* se carga de un sinnúmero de alusiones, de significados implícitos; se convierte en un vehículo de transformación, en una manera diferente, real y sincera de ver el mundo sin máscaras.

Tal y como afirma Jerry Rubin, (1970, *Do it*), "Solo il turpiloquio, di cui evidentemente "fuck" é l'incarnazione suprema, può farsi veicolo di nuovi significati, nuovi modi di vedere il mondo, proprio nel momento in cui il mondo è avvilito dalle turpitudini del linguaggio e del potere [...]. Sono armi linguistiche, le sole parole a disposizione del rivoluzionario per smontare gli incanti delle autorità, dei loro falsi

⁶²Los mecanismos censores y sancionadores siempre han protegido a los hombres del libre fluir de las palabrotas. La palabra soez evoca anárquicamente lo que es suprimido socialmente, lo que es protegido de tabú, misterioso, prohibido, incomprendido, sagrado." El lenguaje legítimo exige que se le escuche, que se le obedezca, que se interiorice y que no se le cuestione; la palabrota se opone a tal exigencia porque no le reconoce ningún crédito y ofrece a quienquiera, hasta al más mezquino entre los ignorantes, un arma poderosa e indomable.

⁶³Gorsen, P., *La dimensione oscena*, 1973, págs. 62-63, cit. en Capuano, 2010. Si llamamos a los líderes supremos de la nación y del estado puto X y puto Y, en lugar de Presidente X o Gobernador Y, y si traducimos sus discursos políticos con hi-aaa, hi-aaa, estas expresiones ofensivas tienen la función de privarlos de la aureola de jefes y de públicos servidores que toman en serio solamente los intereses de la comunidad. Se les "redefine" por lo que son realmente ante los ojos de los radicales.

valori, delle loro false guerre, dei loro falsi modelli”.⁶⁴Aunque las palabras de Rubin sean totalmente modernas y se ajusten a las situaciones sociales actuales, hoy en día, no protestamos solo contra los gobiernos, los políticos, el sistema social, etc., sino también contra la globalización, las multinacionales, las formas neolibertistas y precarias de trabajo.

Las palabrotas tienen también un valor de economía psíquica y de terapia catártica. “Según los psicólogos, la palabrota puede aliviar estados de angustia, rabia, frustración, como si fuera una válvula de desahogo por medio de la expresión de tensiones intrapsíquicas, ansiedades y pulsiones reprimidas” (Capuano, 2010: 23).

Los *tacos* representan una manera de reaccionar frente a las adversidades, las frustraciones y favorecen el equilibrio psicofísico porque libera de tensiones e ira sofocados, “purgándonos” catárticamente. Si incubamos o germinamos rabia, odio, sed de venganza y lo alimentamos por dentro, el rencor nos nos ofuscará la mente y el corazón. “Cinco minutos de ira verbal son más saludables que cada rencor reprimido. ¡Desconfiad de los que nunca pierden la calma! Son más peligrosos que los que echan pestes de alguien de forma chabacana” (Capuano, 2010: 26).

Según Bartezzaghi (2011: 122), las palabrotas deberían estar acompañadas de advertencias tal y como se hace con la cajetilla de cigarrillos. Se debería avisar afirmando que: “La parolaccia uccide”, “Tieni la parolaccia lontana dai tuoi bambini”, “Prova a smettere, il tuo medico o il tuo farmacista potrebbero aiutarti”, “La parolaccia avvelena te e chi ti sta intorno”, “La parolaccia invecchia la pelle” (La palabrota mata, Mantener la palabrota fuera del alcance de los niños, Intenta dejar de decir palabrotas, tu médico o tu farmacéutico podrían ayudarte, La palabrota te envenena e intoxica a los que están a tu alrededor, La palabrota envejece la piel). O bien, según cuanto sugiere, se podría hacer una distinción entre palabrotas fuertes y vulgares y *tacos* algo más inofensivos o inocuos. Sin embargo, “la parolaccia è come il vento: non conosce più confini. È un pit-bull linguistico sguinzagliato, i cui spensierati padroni ripetono a

⁶⁴Solo la palabrota, cuya encarnación suprema, evidentemente, es “fuck”, puede ser vehículo de nuevos significados, nuevas formas de ver el mundo, precisamente en el momento en que el mundo está deprimido por causa de la vileza del lenguaje y del poder [...] (Las palabras obscenas) son armas lingüísticas, las únicas a disposición del revolucionario para desmontar los encantos de las autoridades, de sus falsos valores, de sus falsas guerras, de sus falsos modelos.

chi lo scansa con timore: “Anche se è molto grossa, non fa niente, è una parolaccia molto buona, vuole solo giocare”.⁶⁵

El sociólogo Capuano cita al poeta y novelista Robert Graves (1895-1985) autor de la obra “Lars Porsena or the future of Swearing” (1927) mostrándonos sus opiniones acerca de la blasfemia y de su relevancia catártica. El autor inglés explica que cuando somos mayores no podemos desahogarnos llorando o quejándonos como cuando éramos niños porque nos estaríamos portando como unos seres frágiles. También es imposible sufrir en silencio. “El sistema nervioso exige una expresión que no muestre vileza o debilidad y, en calidad de estimulante de los nervios en los momentos de crisis, la blasfemia es incomparable” (Capuano, 2010: 26).

El autor inglés cuenta que en la guerra de trincheras, él aconsejó a los “oficiales” que no “frenaran” totalmente la lengua, sino que utilizaran adecuadamente las imprecaciones y que destinaran las palabras más violentas a los bombardeos intensos y a las situaciones de pánico repentinas” (cit. en Capuano, 2010:27). “Imprecar a menudo, indudablemente, es una señal de corrupción /desenfreno, de crueldad y presunción, pero, por otro lado, es simplemente lo que los psicólogos llaman “sublimación fantástica de un tangible impulso antisocial” y otros le definen la “poesía de los pobres”(cit. en Capuano, 2010: 27).

2.2.1. No todos los psicoterapeutas “aconsejan” las palabrotas

A partir de los años 60 y 70 del Novecientos, diferentes psicoterapeutas, deseosos de aliviar a los pacientes, liberándolos de sus sentimientos negativos, se inventaron una “técnica” particular. Los profesionales médicos querían que las personas expresaran, directamente y sin censura, traumas y sufrimientos, así que tenían que desahogar sus propias penas a través de actuaciones o “enactment” que pudieran prever también expresiones muy vulgares, de hecho, estas podían servir para aliviar ciertos pesares.

⁶⁵La palabrota es como el viento: ya no conoce fronteras. Es un pitbull lingüístico suelto, cuyos dueños despreocupados repiten a los que lo apartan atemorizados: “Aunque es muy gorda/fuerte, no hace nada, es una palabrota muy buena, solo quiere jugar.

Los psicoterapeutas opinaban que había que manifestar la rabia, el enfado y había que discutir porque su “inhibición” es vivida como una “mala costumbre” de la que tenemos que liberarnos de inmediato, de lo contrario, corremos el riesgo de perjudicar nuestra relación con los otros.

“Il litigio, l’espressione della rabbia sono incoraggiati e incitati e la loro inibizione é vissuta come “cattiva abitudine di cui sbarazzarsi repentinamente, pena la compromissione di rapporti sani con gli altri. La drammatizzazione permette di rivivere un determinato evento attribuendogli un nuovo significato che può avere una funzione liberatoria. Il tutto nel nome sacro del sé autentico che diventa la meta da raggiungere ad ogni costo”.⁶⁶

En pocas palabras, el hecho de decir palabrotas o de blasfemar representa una forma de *catarsis* puesto que purga el corazón y libera la mente.

En realidad, el concepto de *catarsis* no convence a todos los profesionales. Es más, hay médicos que opinan todo lo contrario: “parece ser que el hecho de imprecicar y de ser instintivos provoca mayor agresividad y la adquisición de comportamientos antisociales que no dejan ‘pasar’ la rabia, sino que la aumentan”⁶⁷. Se trata del modelo mimético y, hoy en día, tiene mayor credibilidad con respecto al modelo catártico.

Tal y como opina Capuano, “Lungi dall’essere una semplice sciagura da rimuovere a colpi di buona educazione e censure di vario tipo, compresi ceffoni e umiliazioni, le “brutte parole” assolvono una serie importante di funzioni sociali, molte delle quali positive, cioè socialmente approvate dalla società”.[...] Da buon poeta, Graves sapeva che la lingua non evolve se ne mettiamo al bando delle parti e che ogni forma di censura comporta un arresto lungo la strada della conoscenza. E che perfino da ciò che consideriamo disordine o cattiveria può derivare ordine e bontà”.⁶⁸

⁶⁶Cit. en Capuano, 2010, pág. 28. Se estimulan y se incitan la riña y la expresión de la rabia y su inhibición es vivida como “una mala costumbre que hay que evitar repentinamente, si no queremos que se comprometan las relaciones sanas con los otros. La dramatización permite revivir un evento particular otorgándole un nuevo significado que puede tener una función liberatoria. Todo ello en el sagrado nombre del auténtico sí (mismo) que se convierte en la meta que hay que alcanzar a toda costa”.

⁶⁷ Singer, M.T., Lalich, J., *Psicoterapie folli*, Trento, Erickson, 1998, pág. 124.

⁶⁸ Capuano, 2010, págs. 29-30. Lejos de ser una simple desgracia que hay que eliminar con la buena educación y con todo tipo de censura, incluidos los bofetones y las humillaciones, las “palabras malsonantes” cumplen una serie importante de funciones sociales, muchas de ellas, positivas, es decir, socialmente autorizadas por la sociedad. [...] Como buen poeta que era, Graves sabía que la lengua no evoluciona si arrinconamos algunas de sus partes y que cada forma de censura conlleva una interrupción

2.3. Las expresiones groseras ocupan diferentes ámbitos

Cuando éramos pequeños, admirábamos la forma de hablar de las personas leídas, refinadas, que utilizaban un lenguaje áulico y poseían una riqueza léxica envidiable. A ellas no se les escapaban palabrotas, ni insultos o groserías. Tenían un estilo tan pulido que se reflejaba en él la preparación lingüística, la cultura y, sobre todo, el respeto de y por las palabras. Esas personas hablaban como si estuvieran leyendo un ensayo literario, filosófico o artístico. Mesuraban las palabras cuidadosamente porque, al hacerlo así, destacaban no solo su conocimiento sino también la consideración por los demás. El hecho de hablar bien representaba un modelo de vida y de comportamiento. Los alcaldes, los curas, los profesores, los abogados, etc., tenían la obligación de hablar bien, de expresarse decorosamente y de forma digna porque las palabras los representaban, eran su marco distintivo. ¿Cuál es nuestro marco distintivo hoy en día? ¿Podemos afirmar con seguridad que en todos los ámbitos, también los más cultos, se habla sin groserías? ¿Respetamos las palabras que nos han enseñado en los ambientes escolares o desprestigiamos el poder de ciertos términos léxicos?

Hoy en día es más relevante expresarse con expresiones idiomáticas, incluso vulgares, o con un sinnúmero de improperios y no solo en el habla oral, sino también en el lenguaje escrito. Este, en muchos ámbitos, se ha convertido en la expresión fiel y directa de nuestros pensamientos verbales. No pasa nada si somos personas ilustres, líderes políticos, directivos, abogados, jueces, etc.; a veces nos divierte sacar a relucir que somos atentos y profundos conocedores de *tacos* o de modismos dialectales groseros que nos hacen sonreír o nos remiten a la manera folclórica y divertida de expresarse de nuestros abuelos, por ejemplo.

El escritor Javier Marías, en el artículo “Villanía léxica” (24-02-2013), afirmaba:

“Lo curioso de España es que, mientras se ejerce [una] estricta vigilancia de lo “incorrecto”, a nadie le preocupa –qué contraste– que seamos un país inverosímilmente zafio y grosero. Cada vez que se le queda un micrófono abierto a un político; cada vez que aparecen grabaciones o *emails* entre ellos o entre personas en principio educadas y con responsabilidades, nos

en el camino del conocimiento. Y que hasta de lo que consideramos desorden o maldad, pueden surgir orden y bondad.

encontramos con tacos o con alusiones sexuales de dudoso gusto. [...] Encendí la televisión ayer, y de buenas a primeras, en horario estelar, me saludó esta frase en una serie nacional de gran éxito: “Como me sigas haciendo chorrear, me van a salir escamas en el potorro”. [...] Luego, en una tertulia, dos bestiajas muy queridas y populares me soltaron, respectivamente: “Tengo unos ovarios así de grandes y los pongo encima de la mesa”, y “Lo digo porque me sale del chichi”. Todo esto se considera normal, o incluso gracioso. Para mí es una degradación, no ya del lenguaje que todo lo admite, sino de la cortesía mínima entre personas. Esta “normalidad” sería inimaginable en Gran Bretaña, en los Estados Unidos, en Francia y Alemania, y también en Italia, que se nos parece más, pero no en esta villanía léxica deliberada y celebrada. Aquí se cree que la forma de hablar no influye en los comportamientos.”⁶⁹

Consideramos que la razón por la que hoy en día conocemos las palabrotas o las formas de injuriar de casi todas las regiones o ciudades es precisamente porque el *taco* ya no representa un tabú, sino una costumbre muy arraigada y normal. No nos escandalizamos frente a nada. ¿Por qué deberíamos hacerlo si también las personas más poderosas hablan como si nunca hubieran aprendido a expresarse, como si no conocieran la lengua? Si ellos lo hacen, se considera normal que un individuo más modesto y menos poderoso también se exprese de forma basta y ordinaria.

En los tiempos actuales, hay muchas palabrotas que no son neutrales, sino todo lo contrario, de hecho, representan sentimientos de todo tipo, emociones que desencadenan la manera simpáticamente grosera de manifestarse.

Tal y como observamos antes, en los programas de televisión de debates y entrevistas y en los realities, notamos que las personas hablan destacando un montón de funciones del lenguaje con consecuentes enunciados lingüísticos, entonaciones, interjecciones, palabras comodín, superposiciones, cambios de registro, etc. Cuanto más estrafalario sea el lenguaje con el que se expresan, tanto más llamarán la atención de los oyentes y tendrán “éxito” televisivo. Lo que interesa es precisamente eso: cómo llamar la atención, cómo embelesar al público, cómo ganarse su confianza. Los políticos, por ejemplo, rebajan su nivel cultural o lingüístico para engatusar y engañar a las personas más humildes. A veces, asistimos también a críticas abiertas y groseras entre miembros de partidos políticos diferentes. Hay personas prepotentes que vituperan de manera vulgar o sarcásticamente al adversario rebajando su imagen pública.

⁶⁹http://elpais.com/elpais/2013/02/21/eps/1361465918_268263.html (última consulta 07-08-2017).

En los medios de comunicación abundan insultos, palabrotas, blasfemias. La aparición, pues, de un lenguaje directo y muchas veces soez es simplemente el reflejo de una conducta lingüística. Esto explica la degradación verbal en los programas de televisión, en el cine, en la radio, en Internet, en las redes sociales, etc.

Según Paola Nobili (2007: 1), en una sociedad educada, se debería reprobar el hecho de decir palabrotas; sin embargo, este comportamiento adquiere un alcance aún más negativo cuando es acompañado de una intención denigratoria hacia un destinatario, sea que se encuentre frente a nosotros sea que esté lejos o esté ausente.

Según los diccionarios, las palabras vulgares se deberían utilizar solamente en contextos vulgares; sin embargo, son los *tacos* los que hacen que un contexto sea vulgar. Según Bartezzaghi (2011: 117), habría que reformular el concepto de “vulgarismo”. Él observa que antes, cuando éramos pequeños, se aprendían las palabrotas en la escuela primaria, y se pronunciaban solo ante los compañeros de clase, de ninguna manera frente a los padres o a los familiares porque se corría el riesgo de ser castigados. Podemos añadir que, al decir una palabra malsonante, nos sentíamos mayores, importantes porque habíamos aprendido un nuevo término prohibido. Si viajábamos a un país extranjero, lo primero que queríamos aprender y que efectivamente aprendíamos, eran las palabrotas porque así podíamos sobrepasar la edad de la adolescencia, poner un pie en el umbral de la juventud, de la edad “madura” y sentirnos más cerca de los hablantes nativos.

Gracias a los medios de comunicación, a las redes sociales, a Internet, al ambiente familiar, escolar, social, etc., los niños se enteran de las palabrotas en una edad muy temprana y, de esta forma, creen que han enriquecido su acervo lingüístico. Objetivamente, cada palabra, por muy vulgar que sea, es un enriquecimiento de nuestro patrimonio cultural y léxico, puesto que tenemos la posibilidad de aprender curiosidades histórico-sociales, tradiciones, costumbres, anécdotas, etimologías, etc. El hecho de conocer un sinnúmero de palabrotas no representa una degradación moral ni lingüística.

Tal y como nos cuenta Marina Artusa⁷⁰, el semiólogo Paolo Fabbri, que recopila, analiza y archiva las malas palabras, con ocasión de una competencia de injurias que se organizó durante el festival sobre el oficio de escribir –Scriba festival– en Bolonia, confesó: “Si tuviera que decir qué me llevó a fijar la atención en el tema diría que fue el hecho de comprobar que hoy en Italia y en Europa se está dando un crecimiento de la diatriba política muy violenta. Parto de una verdad histórica y cronológica: hoy el discurso político en Italia y en Europa es muy conflictivo y está penetrado por argumentos conflictivos.” Según el semiólogo, saber hablar significa hacerse escuchar y permitir al otro que exprese su parecer, dándole espacio. Hay que ocupar un propio espacio sin avasallar al otro y hay que utilizar cierto tipo de argumentación, cierto tipo de figuras retóricas. En su libro sobre el lenguaje políticamente incorrecto (2004: 164), Fabbri hace hincapié en el hecho de que “en tiempos electorales y mediáticos vuelan trapos y malas palabras. En las plazas reales y virtuales, en el periodismo, en los medios que se ven y se escuchan se ruega y se despotrica, sin eufemismos [...] en las asambleas se pedirá, de ahora en más, derecho a la (mala) palabra, en los tribunales se dará la (mala) palabra a la defensa del acusado, una canción estará hecha de (malas) palabras y música; si estamos apurados y nos encontramos con un amigo intercambiamos dos o tres (malas) palabras, viviremos con las (palabras) cruzadas o moriremos con la última (mala) palabra famosa”. Estamos frente a un cambio radical. Las reglas del espectáculo y la sátira han penetrado en la política y, en el intercambio o confrontación de ideas, la respuesta ha sido reemplazada por la réplica rápida y aguda, hiriente. No se golpea a la otra persona con las propias argumentaciones sino a través de la diatriba y el insulto.

El insulto no tiene el mismo efecto en las diferentes culturas. Fabbri observa que en Italia se insulta más con palabras mientras que en otras partes se injuria por medio de gestos. La gestualidad amenazante y hasta vulgar, de mal gusto, se utiliza más en el Norte de Europa. Y, al hablar de la eficacia del insulto, nos explica, tal y como hemos visto antes con otros estudiosos, que por medio del insulto ofendemos al otro y desahogamos nuestra tensión agresiva, como sucede con todas las acciones

⁷⁰http://www.clarin.com/edicion-impresa/satira-diatriba-insulto-penetrado-politica_0_1085891493.html (última consulta 07-08-2017).

inducidas por la pasión. Sin embargo, al estar estandarizado, la gente repite los insultos y entonces se vacían de significado. Lo que cabe señalar es que tanto en Italia como en España, hay mucha inventiva y, muchas veces, los insultos son divertidos o irónicos. Lo importante es no mentar a la madre. Tal y como recuerda Fabbri, en Italia los insultos son aceptados hasta que se toca a la madre.

Volviendo al discurso de la espectacularización en el discurso político, Simone (1980: 199) había hablado de “violación o transgresión sociolingüística”, es decir, de la recuperación e introducción de palabras interdictas y la presentación o el relanzamiento de dichos términos en la comunicación y la recuperación o la creación de áreas de significado interdictas y su introducción en el circuito de la comunicación”.⁷¹ Los términos léxicos que en su origen eran vulgares, obscenos, se han difundido tanto en un registro coloquial como en los estratos sociales donde las palabras malsonantes, hasta hace más de quince años, eran prohibidas. *Cazzo, casino, figa, merda, porca puttana, vaffanculo*, son algunos de los elementos léxicos emblemáticos de tal transgresión verbal que, hoy en día, está totalmente regularizada, normalizada. Pensemos también que *cazzo, figa, merda, porca puttana* se han gramaticalizado y se utilizan como interjecciones y exclamaciones en muchos contextos.

Las palabrotas expresan emociones como la ira, el odio, la inquietud, la frustración, el dolor, la felicidad, la sorpresa, el humor... y son “normales” y forman parte de nuestro lenguaje cotidiano precisamente porque expresan esas emociones que sentimos todos los días de forma natural. Un lenguaje y una persona sin emociones son “anormales”. Pensemos en la palabrota *cazzo* y en sus variantes, por ejemplo. Es como una muletilla, una palabra comodín. Puede manifestar sorpresa (*Cazzo, che bella ragazza che ti sei trovato! E pensare che eri così deluso e che non credevi più a niente, tanto meno all'amore!*), rabia (*Sono incazzato nero. Mi hanno fatto di nuovo la multa, e che cazzo! Tutte a me!*), aburrimiento (*Ho lo scazzo! / Ma che cazzo ci faccio io qui? Non mi caga nessuno e non faccio un cazzo! Sti cazzi che rimango qui a non fare un cazzo! Io me ne vado*), ofensa, injuria (*Sei proprio un cazzone; hai paura anche della tua ombra! E muoviti, cazzo! Datti da fare e non rompere il cazzo!*), etc. Podríamos

⁷¹ Cit. en Berruto, G, 2001, pág. 94.

continuar por largo rato y siempre encontraríamos un sentimiento que podríamos expresar con palabrotas.

En pocas palabras, los términos soeces son mágicos porque nos tranquilizan, nos hacen desahogar, nos liberan de rabias, frustraciones, amarguras, etc.

¿Cómo podemos definir la palabrota? ¿Qué es lo que la distingue de las otras palabras? Las palabrotas causan desaprobación y repugnancia solo por los condicionamientos lingüísticos, sociales, religiosos, éticos, que nos acompañan desde siempre.

Hemos visto que las palabras malsonantes ya se utilizan en casi todos los ámbitos, de hecho, las escuchamos y las decimos en todos los medios de comunicación, con excepción de las emisoras de radio, de los programas de televisión, de los foros, blogs, etc., con contenido estrictamente religioso.

¿Para qué sirven las palabrotas? ¿Qué nos inducen a hacer? Según nuestro parecer, las palabrotas nos permiten cumplir determinadas acciones, es decir:

DESDRAMATIZAR (Restamos importancia a alguna situación)	DESAHOGARNOS (Descargamos una tensión nerviosa, un dolor físico)	DIVERTIRNOS (Le tomamos el pelo a alguien de manera divertida sin preocuparnos realmente por el significado de las palabras malsonantes)	INSULTAR (Manifestamos nuestra rabia o nuestra decepción y ofendemos e injuriamos a la causa de nuestra ira)
EJEMPLOS EN ESPAÑOL	EJEMPLOS EN ESPAÑOL	EJEMPLOS EN ESPAÑOL	EJEMPLOS EN ESPAÑOL
¡Venga, no seas <i>cabrón</i> , que no ha sido para tanto!, ¡Venga <i>gilipollas</i> ,	¡ <i>Joder</i> , qué dolor! ¡ <i>Puto</i> martillo!, ¡ <i>Mierda</i> ! Me he vuelto a morder la lengua.	¡Ehi, <i>maricón</i> ! ¿Adónde vas tan deprisa? ¿Ya no me reconoces!,	¡Mira, no me <i>jodas</i> , que ya me estoy <i>cabreando</i> !, No te enteras de nada <i>gilipollas</i> , <i>so</i>

no te lo tomes así; pareces un crío!		¡Venga, no seas <i>cabrón!</i> Sal con nosotros. ¡Seguro que lo vamos a pasar de <i>puta madre!</i>	<i>cabrón;</i> lo haces todo mal., ¡Vete a la <i>mierda/a tomar por culo, huevón!</i>
EJEMPLOS EN ITALIANO	EJEMPLOS EN ITALIANO	EJEMPLOS EN ITALIANO	EJEMPLOS EN ITALIANO
Ma dai, sono <i>stronzate</i> , che <i>cazzo</i> te ne frega! Non te la prendere!, Non fare lo <i>sfigato</i> ; vai da lei e dille che ti piace!	<i>Cazzo</i> , che botta! <i>Porca puttana</i> , mi son fatto male; capitano tutte a me!, <i>Puttana Eva</i> , sono stato bocciato di nuovo!	Dai <i>cazzo</i> , non fare il <i>finocchio!</i> , Ehi, <i>cazzone</i> , dove sei stato ieri sera? Dai, esci con noi; sei sempre lì a farti le <i>seghe/pippe</i> mentali! È facile fare il <i>frocio</i> con il <i>culo</i> degli altri!	Sei un <i>coglione</i> e mi hai rotto il <i>cazzo!</i> Se ti azzardi di nuovo a toccare la mia ragazza, ti faccio un <i>culo</i> così!, Chiudi quella bocca di <i>merda!</i> , Sei una testa di <i>cazzo</i> e non capisci una <i>minchia!</i> , <i>Vaffanculo, stronzo di merda!</i>

Según Tartamella (2006: 14-21), las palabrotas sirven para cumplir ocho acciones pertenecientes a dos categorías (respuestas neurológicas y acciones psico-sociales) y precisamente:

ACCIONES	TIPOS DE PALABROTAS	RESPUESTAS NEUROLÓGICAS
DESAHOGARSE/SFOGARSI (¡Joder!, ¡Coño!, ¡Mierda!/Cazzo!, <i>Cristo!</i> , D.. cane!, Porca troia!)	Imprecaciones, profanidades, blasfemias	RESPUESTAS NEUROLÓGICAS

EXCITAR/ECCITARE (Mi bella <i>tetona</i> me come el <i>nabo</i> ; Ese chico es <i>pollón</i> , se ve/Bella <i>zoccolona</i> !)	Obscenidades	ACCIONES PSICOSOCIALES
EXPRESAR ASCO- DISGUSTO/ESPRIMERE DISGUSTO (¡Qué <i>asco</i> ! ¡Este pescado sabe a <i>mierda</i> !/Che <i>merda</i> !)	Escatología	ACCIONES PSICOSOCIALES
DIVERTIRSE/DIVERTIRSI (Tengo el <i>culo</i> como un bebedero de patos, ¡Venga, no pongas esa <i>cara de culo</i> !, Tengo el <i>coño</i> que me hace chispas/ Ho il <i>culo a fette</i> , Ti faccio il <i>culoa strisce</i>)	Escatología/ Obscenidades/ Insultos	ACCIONES PSICOSOCIALES
ACERCARSE/AVVICINARSI (¡Ehi, <i>maricón</i> ! ¡Cuánto tiempo!, ¡Hola <i>cabrón</i> ! ¡Qué hay? A ver cuándo coincidimos, que no se te ve el pelo./Uè, vecchio <i>ricchione</i>)	Jerga; todo tipo de palabrotas	ACCIONES PSICOSOCIALES
CAPTURAR LA ATENCIÓN- PROVOCAR- AMENAZAR/ATTIRARE L'ATTENZIONE-PROVOCARE- MINACCIARE (¡Venga <i>gilipollas</i> , deja de darme la lata!, ¡No me jodas!, ¡Deja de hincharme/tocarme los <i>huevos</i> /los <i>cojones</i> /las <i>bolas</i> !/Mi hai rotto il <i>cazzo</i> ! Vedi di piantarla, <i>stronzo</i> !)	Todo tipo de palabrotas	ACCIONES PSICOSOCIALES
MARGINAR/EMARGINARE (¡ <i>Puto negro</i> !, ¡ <i>Judío demierda</i> ! /Brutto <i>terrone</i>)	Insultos	ACCIONES PSICOSOCIALES
OFENDER- DESACREDITAR/DESCALIFICAR-	Insultos/Maldiciones	ACCIONES PSICOSOCIALES

MALDECIR/OFFENDERE- SQUALIFICARE-MALEDIRE (¡Hijo de puta!, ¡Cabronazo de mierda!, ¡Gilipollas!, ¡Vete a tomar porculo!/Faccia di merda!, Vaffanculo!, Stronzo!)		
---	--	--

La mayoría de las reacciones directas y vulgares responde a un sentimiento de rabia, de fastidio o de impotencia. Pensemos en las situaciones en que nos damos un golpe repentino contra una pared o contra un mueble, y nos hacemos daño o, si por ejemplo, resbalamos, nos caemos y nos hacemos una herida, o si en un día frío de invierno, mientras nos duchamos, se rompe el grifo del agua caliente y solo sale agua helada, etc. (podríamos seguir con una lista interminable), lo más probable es que reaccionemos manifestando enfado, contrariedad, frustración y que digamos una o más palabrotas como para “aliviar” nuestro malestar al no haber podido controlar situaciones imprevistas. Es probable que al reaccionar con imprecaciones y tacos, nos sintamos mejor y más aliviados. En realidad, imprecamos de manera impulsiva, sin pensar realmente en las exclamaciones emotivas que estamos expresando. Cuando decimos *¡Joder!*, *¡Mierda!*, *¡Coño!*, *Cazzo!*, *Merda!*, *Porca puttana/troia!*, etc., no estamos pensando en *follar*, en el excremento o en el órgano sexual femenino o, por lo que concierne al italiano, no pensamos en el pene, en el excremento o en una prostituta. Es evidente que podríamos expresar disgusto, rabia con interjecciones como: *¡Jolín!*, *¡Jolines!*, *¡Jopé!*, *¡Demonios!*, *¡Miércoles!* (como eufemismo de *¡Mierda!*), *Cavolo!*, *Accidenti!*, *Mannaggia!*, *¡Ahi!*, *¡Oh!*, *¡Ehi!*, etc., pero tales exclamaciones no tendrían la misma carga emotiva ni nos darían una sensación de alivio, mientras que las imprecaciones más soeces tendrían una “función síntoma” y nos permitirían desahogar emociones fuertes y manifestar verbalmente los brotes de ira. Podríamos citar el caso de algunos oyentes que desahogaron su rabia y su desilusión social y política, dejando mensajes obscenos, blasfemias e insultos en una emisora de radio italiana de 1986, Radio Radicale. La Radio dejó a disposición de los oyentes un contestador automático en el que podían grabar todo lo que quisieran. Tenían un minuto para expresar los sinsabores, las opiniones sobre la emisora, las injurias, las críticas, en fin, todo lo que se les ocurriera. El resultado fue una serie de ofensas raciales, de palabras soeces y vulgares que manifestaban exactamente el deseo

de sacar afuera todo lo que llevaban por dentro y que, hasta ese momento, no habían tenido la posibilidad de manifestar abierta y públicamente. Entre algunos ejemplos (que pondremos en cursiva) destacan los que denotan odio racista: “Siete dei *merdosi*, dei *rottinculo*, siete ingrassati su per il *culo*, *porco* il Nord, forza Roma, la Lazio è una *merda!*”, “*Bastardi nordisti, stronzi, razzisti di merda, vi spacco in due, piantatela di rompere, vaffanculo*”, “Sono Roberto e chiamo da Milano, (...) volevo dire a quella manica di terroni di Roma che siete delle *teste di cazzo* inaudite a fare quelle telefonate oscene, pirloni, barboni, andate a lavorare, pirlaaa!” (Tartamella, 2006: 14-15). La Radio fue rebautizada “Radio-parolaccia-Radio bestemmia”.

Si bien no nos ocuparemos de este ámbito, es preciso señalar que las palabrotas se utilizan con frecuencia también en los ambientes donde impera la pornografía. En estos contextos, al decir palabras soeces, evocamos esa parte del cuerpo a la que nos referimos, como si estuviéramos exteriorizando deseos, excitación, fantasías eróticas, etc. Según la psicoanalista Sándor Ferenczi, la palabrota tiene un poder enorme precisamente porque obliga al oyente/interlocutor a imaginarse concretamente el objeto al que se refiere (tales como excrementos, órganos sexuales masculinos o femeninos). Tal y como explica Freud, la sexualidad abarca también los excrementos puesto que en la infancia la sexualidad es “come una cloaca, entro la quale ciò che è sessuale o ciò che è escrementizio vengono mal separati o non vengono separati affatto” (cit. en Tartamella, 2006: 20).⁷²

Sin embargo, tanto el sexo como los excrementos son también símbolos de renovación, regeneración y de vida. Según Freud, las palabrotas no expresan solo la pulsión agresiva, sino también la pulsión sexual. “Il detto scurrile è diretto a una determinata persona dalla quale si è sessualmente eccitati e che, ascoltando le parole scurrili, dovrebbe prendere coscienza dell’eccitazione di chi parla ed esserne a sua volta eccitata, oppure provare vergogna o imbarazzo che sono pur sempre un’ammissione della sua esistenza” (cit. en Tartamella, 2006: 21).⁷³ Es como si, al decir una obscenidad, estuviéramos desnudando a la persona a quien dirigimos la palabra soez, y, al mismo tiempo, estuviéramos gozando de la situación. “È un surrogato di

⁷²...como una cloaca en la que lo que es sexual o lo que es excrementicio se separan mal o no se separan en absoluto.

⁷³El dicho vulgar está dirigido a una persona que nos excita sexualmente y que, al escuchar las palabras vulgares, debería tomar conciencia de la excitación del hablante y excitarse a la vez, o bien debería sentir vergüenza o cohibirse, que son lo mismo una admisión de su existencia.

piacere: invece di toccare una persona con le mani, la si tocca con le parole”.⁷⁴ Se trata de una forma de “sodomización o sadismo verbal”. En lugar de referirse científicamente a los órganos sexuales, se utilizan términos vulgares, así que al hablar de la vagina, del pene, del ano o de los pechos, decimos *coño*, *polla*, *culo/hueco del culo*, *tetas*, *figa/fregna*, *cazzo*, *culo/buco del culo*, *tette*.

Además, Freud consideraba que las palabras vulgares eran características del pueblo y suscitaban buen humor. Según él, se podía tolerar la vulgaridad/la chocarrería solamente si era ingeniosa y alusiva.

Por lo que concierne a las profanidades y a las blasfemias, aunque en nuestro trabajo no nos ocupemos de términos religiosos, cabe recordar que interjecciones como: *¡Dios mío!*, *¡Jesús!*, *¡Madre mía!*, *¡Virgen Santa/ Santísima!*, *¡Madre de Dios!*, *¡Virgencita!*, *¡Santo cielo!*, *¡Por Dios!*, *¡Jesús, María y José!*, *¡Dios nos asista!*, *¡Válgame Dios!*, *Oh Signore!*, *Gesù!*, *Dio mio!*, *Madonna!*, *Madonna Santa!*, *Santo cielo!*, *Per Giove!*, *Per Dio!*, *Santa Vergine!*, etc., son profanaciones y destacan un trato irrespetuoso y un uso profano de lo sagrado. Se trata de expresiones religiosas utilizadas en contextos profanos. Las profanaciones no niegan el sentimiento religioso, sino que lo utilizan para reforzar un deseo, un ruego. También hay interjecciones obscenas contra las divinidades, es decir, blasfemias que muestran un ataque voluntario contra los símbolos de la fe, los Santos, los Dioses. Desde 1999 la blasfemia en Italia ya no es un delito; sin embargo, difícilmente la aceptamos y si la oímos, nos causa disgusto, por todas las connotaciones religiosas, socioculturales y semánticas que implican. Esto hace sí que en determinados contextos sea necesario evitar el uso de interjecciones o de blasfemias que, moralmente, son censuradas. De hecho, en determinados ambientes, se prefiere optar por eufemismos. Solo para hacer algunos ejemplos, en lugar de decir *Me cago en Dios*, *Hostias*, *Joder*, etc., se utiliza la expresión *Me cago en diez*, *Me cago en la leche*, *Ostras*, *Jolín*, *Jopé*, etc.

Las mujeres evitan el uso de blasfemias, de interjecciones tabú y prefieren someterlas a un proceso de eufemización. Es evidente que siglos de historia han influido en dicho comportamiento. No olvidemos que las mujeres tenían un sentido del pudor muy marcado, eran más recatadas en el habla; por lo tanto, empleaban un

⁷⁴Es un subrogado de placer: en lugar de tocar a una persona con las manos, la tocamos con las palabras.

lenguaje más limpio y educado. Es cierto que la situación ha cambiado mucho hoy en día y que las jóvenes que, social y profesionalmente, son más parecidas a los hombres, se expresan con la misma naturalidad. Sin embargo, nos parece considerado decir que las mujeres siguen evitando el insulto contra Dios, la Virgen o los símbolos de la fe. Al insultar o blasfemar, los hombres utilizan formas más incisivas y vejatorias, mientras que las mujeres emplean formas más mitigadas, y, aunque la situación social está cambiando, resulta siempre más grosero e inoportuno oír un *taco* dicho por una mujer que expresado por un hombre.

2.4. Palabras *non sanctas* en el lenguaje femenino-masculino

Cuando hablamos de *palabras non sanctas* nos referimos a palabras indecentes, inmorales. *Non sancta* es una locución española que viene del latín “[discerne causam meam] de gente non sancta”, que significa “[diferencia mi causa del] pueblo no santo”, palabras del comienzo del salmo 42 de la Biblia.⁷⁵ En este apartado, observaremos que hoy en día el lenguaje femenino se ha vuelto más agresivo, más explícito y prepotente. Las mujeres son más atrevidas, desinhibidas y muestran su propio cuerpo de manera descarada. Sin embargo, esta forma de actuar puede desconcertar a algunos hombres que temen el “juego erótico”. Algunos, en cambio, intentan dominar a la mujer por medio de actos agresivos y violadores, estigmatizados por el concepto de “virilidad”. Tal y como se observa en el estudio de Puccini (2009: 156), “...per i maschi, la sessualità continua ad essere una cosa seria, una prova da superare, una vera *performance* per la quale sentono di essere giudicati. (...) La loro forza, quella che li ha collocati nella storia delle culture umane in una posizione dominante in modo così universale (e altrettanto arbitrario), svela oggi tutta la sua debolezza: ed è una debolezza che li rende indifesi e scoperti, tanto più ora che è privata di quelle complicità protettive e di quelle bugie consolatorie con le quali le donne lungamente si sono prodigate per attenuare le fragilità e le difficoltà della sessualità maschile.”⁷⁶ A este propósito, Maria Rosa Cutrufelli (2003: 9) hace una

⁷⁵http://www.definiciones-de.com/Definicion/de/non_sancta.php (última consulta 08-08-2017).

⁷⁶...para los varones, la sexualidad sigue siendo una cosa seria, una prueba que hay que superar, una auténtica *performance* por la que se sienten juzgados. (...) Su fuerza, la misma que los ha colocado en la historia de las culturas humanas en una posición dominante de manera tan universal (y arbitraria a la vez), revela hoy toda su debilidad: y se trata de una debilidad que los vuelve indefensos, desprotegidos,

observación muy interesante: “nell’enigmatica alchimia di corpo-sessualità-linguaggio prende forma il sogno della libertà femminile. Essere e diventare soggetto. Rappresentarsi come soggetto.”⁷⁷ Esto significa que, lejos de someterse a la voluntad sexualmente agresiva del hombre, hoy en día, la mujer quiere ser dueña de su propio cuerpo, de su propia sexualidad y de su relación con su pareja y dejar de ser una “mujer objeto”, sometida a la voluntad y a los caprichos sexuales del hombre.

Aunque se hayan realizado muchos estudios sobre la manera de expresarse de los hombres y de las mujeres, en este apartado recordaremos brevemente algunas diferencias.

Generalmente, las mujeres utilizan un lenguaje más receptivo, entrañable y amable. El lenguaje de los hombres muchas veces prescinde del interlocutor, mientras que el lenguaje de las mujeres se caracteriza por ser empático, por “tender puentes con el entorno, por la búsqueda de un sentido en el interlocutor que no es necesariamente el sentido impuesto por el hablante: el lenguaje de la conversación.” (López García y Morant, 1995: 49). Cuando hablamos de costumbres lingüísticas, observamos que, generalmente, las que están asociadas al hombre son: el lenguaje argótico, los piropos, las blasfemias, los juramentos, las palabrotas, los chistes..., mientras que las que se relacionan con la mujer son: contar cuentos, conversar con los bebés, utilizando frecuentemente diminutivos, onomatopeyas, términos deformados, y con animales, plantas, televisores... (Pratt, 1987: 63). En la mayoría de los casos, cuando hay diferencia social entre los sexos, también se observa una discriminación sexual en el lenguaje. En las sociedades patriarcales, los sistemas lingüísticos están caracterizados por una fuerte óptica masculina (androcentrismo), según la que “las mujeres son tratadas siempre como una desviación o alejamiento de la norma, construida ésta sobre los patrones masculinos” (Calero Fernández, 1999: 9).

Según los tópicos utilizados para hablar de las diferencias sexuales en el dominio lingüístico, el lenguaje masculino presenta un tono fuerte, seguro de sí mismo y un vocabulario variado que abarca temas políticos, técnicos, deportivos, económicos,

aún más hoy en día puesto que ya no está amparada por esas complicidades protectoras y esas mentiras consoladoras que las mujeres, por largo tiempo, han dispensado para atenuar las fragilidades y las dificultades de la sexualidad masculina.

⁷⁷en la enigmática alquimia de cuerpo-sexualidad-lenguaje se manifiesta el sueño de la libertad femenina. Ser y llegar a ser sujeto. Representarse a sí misma como sujeto.

etc.; mientras que las mujeres abordan temas más superficiales y se expresan con un tono más afectado emotivamente, con adverbios intensificadores, elementos exagerados y con expresiones eufemísticas y corteses, rehuyendo toda forma de conflicto. De hecho, las mujeres deberían utilizar una inflexión musical agradable, sonreír, hablar poco y bien, sin hacer uso de malas palabras; expresarse suavemente, intercalando risas, palabras de apoyo, gestos; deberían evitar gritar, dar órdenes, insultar e interrumpir el discurso de los hombres.

La edad, la clase social, el sector laboral, la educación, el contexto familiar, etc., contribuyen a la diferencia de habla de hombres y mujeres. Según los estudiosos, puesto que la mujer, desde siempre, ha tenido que proteger su imagen positiva y defender su condición de “sexo débil”, que tenía que guardar silencio y evitar hablar más de la cuenta, por su propia voluntad, ella tiende a evitar las formas lingüísticas desprestigiadas porque es consciente de que “su forma de expresión correcta puede contribuir a mejorar su imagen social, un objetivo que, en cambio, el hombre alcanza por su profesión, su poder o su educación y sin necesidad de atender expresamente al lenguaje cuidado” (Lliteras Poncel, 2002: 136). Violi (1991: 88-90) y Romaine (1996: 106-147) opinan que las mujeres que hablan con un lenguaje más conservador, serio y menos creativo, han vivido en el aislamiento y no han podido mantener relaciones sociales con otras personas de diferente cultura o raza.

Según las convenciones sociales, si una mujer habla de manera agresiva y utiliza palabras hirientes o palabrotas, evidentemente, tiene un carácter áspero y duro, mientras que, si es el hombre el que se expresa con malas palabras o con expresiones fuertes y punzantes, simplemente está dando prueba de su carácter firme y autoritario. El hombre que utiliza tacos y se aleja de lo normativo, es considerado más “masculino”. Como afirma Mouton, “lo que no es prestigioso en boca de mujer puede llegar a serlo en boca de hombre: en determinados sectores sociales el lenguaje masculino ha tenido tradicionalmente la exclusividad de las palabras groseras, de las blasfemias y del argot, ámbito lingüístico al que la mujer no podría acceder sin sufrir una fuerte sanción” (1999: 53). Si la mujer habla mal, es desprestigiada y considerada como una chabacana, una hortera maleducada y excesivamente indiscreta. Por esta razón, las mujeres prefieren hablar bien, porque su lenguaje pulido y gramaticalmente correcto destaca un buen nivel sociocultural y rechaza, de forma inconsciente tal vez, la idea de mujer consagrada a la vida familiar, a los deberes de ama de casa. El hecho

de querer hablar de manera aséptica/neutra y con marcas de prestigio supone un deseo de defender su apariencia; de hecho, tal y como nos señala Guiraud: “Todo el lenguaje es signo; como el vestido o el peinado, como las fórmulas de cortesía o los ritos familiares, nos identifica” (cit. en Mouton, 1999: 53).

La dialectología social y la sociolingüística nos explican que tanto los hombres como las mujeres escogen sus propias realizaciones lingüísticas. Normalmente, las mujeres utilizan diminutivos, fórmulas de cortesía, eufemismos, apreciaciones de objetos, personas, ambientes, situaciones, numerosos adjetivos en las descripciones, frases suspendidas, mientras que los hombres se decantan por el empleo de palabras groseras, de términos soeces, y a menudo usurpan el turno de palabra con determinación y descaro, como si se arrogaran un derecho.

María Ángeles Calero Fernández (1999: 75) señala que, en la escuela primaria, las maestras destacan que las niñas hablan mejor que los niños. Además, los docentes observan que no es oportuno que las niñas utilicen un lenguaje caracterizado por palabras malsonantes, así como no es adecuado que los niños hablen con expresiones típicas de las niñas. “Se recrimina en las alumnas el empleo de palabras malsonantes, cualquiera que sea su grado de inaceptación social, porque *no es propio de señoritas*. En cambio, se considera *cursi* que los niños y adolescentes se sirvan siempre de eufemismos (*pompis, pilila, hacer aguas menores...*); lo que, por el contrario, se exige a las mujeres de cualquier edad.” Tampoco está bien visto que las mujeres se rían a mandíbula batiente, que eructen o que silben; de la misma manera, no es apropiado que los hombres se echen a llorar como niños, hagan caprichos, o exterioricen afectos hacia individuos de su mismo sexo a través del contacto físico, con manifestaciones como: cogerse de la mano, darse un beso en la mejilla, hacerse carantoñas, etc., a no ser que se trate de una pareja homosexual.

Una cualidad muy alabada en la mujer es la moderación porque es símbolo de sumisión y obediencia. Claro está que si la mujer muestra pasividad y debilidad dejará espacio al hombre para que este ejerza su autoridad y la someta. Es evidente que, al marcar las diferencias lingüísticas entre los sexos, se traza el camino hacia la discriminación sexual en el lenguaje. Las lenguas de comunidades donde es evidente la diferencia de roles según el sexo, contribuye a diferencias lingüísticas; por un lado,

la lengua manifiesta cosas diferentes de hombres y mujeres, por otro, mujeres y hombres hablan de manera diversa.

2.4.1. Qué se le exige a la mujer o al hombre

Muchos lingüistas coinciden en los mismos tópicos: la mujer es considerada como una persona poco lúcida en sus argumentaciones, parlanchina, incapaz de guardar un secreto, cotilla, mentirosa, embaucadora, pero también tierna, sensible y solidaria; los hombres, en cambio, son definidos como seres más discretos, menos habladores, más inteligentes, pero menos sentimentales o emotivos. Otro aspecto que se le exige a la mujer es la feminidad, la belleza, la elegancia, mientras que el hombre tiene que ser viril; no importa si no es guapo, lo importante es que sea un “macho”. Es preciso que la mujer sea guapa para poder atraer al hombre, aunque hoy en día las cosas hayan cambiado bastante puesto que el hombre, en la mujer, valora más la inteligencia, la intuición profesional, el buen carácter, el sentido del humor, etc. Claro está que, en determinadas situaciones socioculturales, en ciertos ambientes familiares, la mujer sigue siendo un objeto sexual del varón y dicho comportamiento masculino se manifiesta en algunas expresiones coloquiales como: *estar para comérsela*, *estar rica*, *estar cachonda* – porque pone cachondo al hombre – *tener a donde agarrarse*, *estar para hacerle un favor* (Calero Fernández, 1999: 100). Esta última expresión es bastante inquietante porque manifiesta el “poder machista” del hombre que, al sentirse superior en todo, también es capaz de satisfacer el deseo de una mujer y de complacerla sexualmente, como si la mujer necesitara obligatoriamente al hombre y estuviera sedienta de relaciones sexuales. Por lo que concierne a las locuciones *estar para comérsela* y *tener a donde agarrarse*, denotan el dominio del hombre sobre la mujer; es él quien la “devora” y es él quien la “agarra” y la “posee”, asiéndola por partes del cuerpo femeninas que destacan sensualidad, carnalidad.

2.4.2. “Duales aparentes”

A propósito de algunos términos léxicos, Calero Fernández nos hace notar algo muy interesante e injusto a la vez. Al hablar de *duales aparentes* (dos términos que tienen una misma raíz léxica pero un significado diferente, según añadamos el morfema género, masculino o femenino), destaca que “cuando el término se refiere a una mujer tiene connotaciones negativas, bien porque designa un estadio inferior o una

relación de dependencia con respecto al varón, bien porque el rasgo del que habla se considera algo inapropiado o un defecto en el sexo femenino.” (1999: 97)

Vamos a citar algunos de los ejemplos propuestos: *mancebo* (en masculino, se refiere a un joven o a un varón soltero; en femenino, concubina; un varón *entretenido* es un hombre divertido, chistoso, alegre, una mujer *entretendida* es la querida a la que su amante sufraga los gastos; *lagarto* señala a un hombre pícaro y astuto, una *lagarta* indica a una mujer de mal vivir, a una prostituta; *zorro/a*, persona solapada y taimada, pero *zorra* se utiliza para referirse a una ramera o a una borrachera; *solterón* alude a un hombre que aún no se ha casado y que, probablemente, tiene un montón de mujeres a sus pies, pero no quiere comprometerse con ninguna porque no cree en el matrimonio o no le interesa. A nadie se le ocurre pensar que el hombre sigue soltero porque no gusta a ninguna mujer o porque el sexo femenino no le soporta. También decimos *solterón de oro* para referirnos a un hombre codiciado por muchas mujeres por ser un hombre con muchas virtudes, por tener mucho dinero, por ser un hombre educado, modoso, etc. Sin embargo, si decimos *solterona*, inmediatamente afloran a la mente un montón de condicionamientos negativos. Si una mujer sigue soltera es porque es fea, desagradable, o porque tiene algún defecto físico o porque ya no está en edad de merecer. En pocas palabras, es una mujer *incasable* por el mero hecho de no poseer un atractivo físico. “La ausencia de belleza física ha sido decisiva en el sexo femenino, pues tradicionalmente ha condicionado su vida sentimental, de no ser así no se hubiera creado esta palabra con el significado que recogía el *DRAE*” (1999: 99).

2.4.3. El lexicón personal

Hemos visto que cada comunicación lingüística expresa el deseo de transmitir un significado, una intención y detrás de tales comportamientos lingüísticos, se esconde el deseo de marcar un mensaje negativo hacia las mujeres. Cada uno habla obedeciendo a su propio *lexicón personal*. Tal y como señala G. Steiner (1995), existe un “lenguaje privado”. Es evidente que, pragmáticamente, queremos destacar una actitud discriminatoria. Tal y como observa María del Carmen Hoyos Ragel (2002: 1-27), “lo implacable no es la lengua, que es tan dúctil como la mirada. Lo implacable es el uso que se hace de la lengua en la sociedad. Las palabras no son irremisiblemente deterministas ni inexorablemente un instrumento de dominación masculina”. Cada uno puede escoger el tipo de palabra o de enunciado que quiere expresar según su

interlocutor, el contexto de situación, el objetivo o según la interpretación que quiera darle en un momento particular. Los estudios pragmáticos nos enseñan que hay diferentes maneras de expresar un acto comunicativo, es decir que hablamos para decir algo que queremos decir, pero también hablamos para ocultar algo, para dejar sin decir, y, algunas veces, expresamos lingüísticamente algo que no queríamos manifestar y que decimos sin querer. A través de las conductas verbales, se revelan las actitudes y las intenciones, abiertas o solapadas. Por ejemplo, para retomar la locución que hemos mencionado más arriba, una cosa es desear de mutuo acuerdo *hacer el amor* y otra cosa es que el hombre le *haga un favor* a una mujer haciéndole el “amor” o haciendo el “amor” con ella (a no ser que se trate de un gigoló que esté ejerciendo su trabajo; pero, en este caso, no se trata de un favor, sino de un servicio).

Tal y como afirma Wittgenstein (1993; cit en Hoyos Ragel, 2002: 19), “el lenguaje disfraza el pensamiento”. Es evidente que, si ponderamos lo que decimos y seleccionamos de manera crítica nuestras palabras, podremos evitar formas de discriminación, a no ser que queramos manifestarlas voluntariamente. El lenguaje influye en el modo de percibir la realidad y manifiesta un trasfondo cultural e ideológico que, la mayoría de las veces, tiende a perpetuarse precisamente porque no somos conscientes de ello.

2.4.4. El habla soez: diferencias entre *hombres y mujeres*

Por lo que concierne al lenguaje soez y al uso de tacos, injurias e improperios, tenemos la sensación de que las mujeres son menos rudas y bruscas que los hombres cuando insultan; los hombres usan formas más agresivas e hirientes, mientras que las mujeres son más suaves y delicadas.

El refrán *la mujer cuando se irrita muda el sexo*, nos sugiere que, al perder los estribos, la mujer pierde sus rasgos típicamente femeninos. En cuanto a los hombres, “el valor de agresividad y rudeza atribuido a las expresiones malsonantes les confiere connotaciones de masculinidad que hacen que los hombres juzguen adecuado proferir un taco en más de una ocasión” (Lozano Domingo, 2005: 123).

Generalmente, los hombres y las mujeres hablan de forma disímil y la lengua, además de reflejar costumbres, aspiraciones, ideologías diferentes, es reflejo también de diversas conductas lingüísticas femeninas y masculinas. Algunos factores,

característicos de los tiempos pasados y, en algunos casos, también del tiempo presente, como por ejemplo: el nivel cultural, el grado de formación de la mujer con respecto al hombre, la dificultad de acceder a puestos laborales de prestigio que, en cambio, ocupaban los hombres, el hecho de que, la mayoría de las veces, las mujeres fueran solo amas de casa, su escasa incorporación al ámbito de la comunicación oficial, su constante atención en la familia, en la cotidianidad, son elementos que contribuyen a la diferenciación entre los tipos de habla del hombre y de la mujer.

Las normas generales indican que las mujeres hablan de forma más exagerada con respecto a los hombres que, en cambio, tienden a ser más concisos y concretos. La mujer tiende a buscar, en cada situación o hecho, diferentes facetas de la misma realidad; es más poliédrica y no se limita al aspecto denotativo, sino que va más allá; estudia emociones, sentimientos, reacciones. Las mujeres tienden a hablar de temas personales (la familia, el trabajo, la casa, la ropa, los amigos, los hombres); son solidarias, cooperativas, cómplices con sus compañeras o amigas; interrumpen continuamente pero de manera natural, espontánea; utilizan intensificadores y calificadores apreciativos, de semántica positiva, pero también eufemismos. Muchas veces se expresan con diminutivos (como rasgo de expresividad y cariño), con vocativos cariñosos, con exclamaciones y hablan con un tono casi infantil; son más propensas a manifestar sus emociones y sensaciones.

Los hombres, en cambio, son más asertivos y firmes; prefieren expresar conceptos, ideas, proyectos y lo hacen con desapego, seguridad en sí mismos y con un tono más severo y autoritario, confirmando o revelando su posición de poder en la sociedad.

Tal y como señala García Mouton (1999: 52), la mujer prefiere evitar las palabras mal consideradas, sin prestigio, por lo tanto, se autocorrije para adecuar su habla a formas más cultas y más cercanas a lo normativo y utiliza eufemismos para parecer más respetuosa y educada, o para evitar una expresión grosera u ofensiva. La presencia de eufemismos en el habla femenina se debe al hecho de que la sociedad dirigida por hombres impone a las mujeres una manera de hablar apropiada, un modelo del “buen decir” y “buenas formas”. La mujer sabe que hacer un buen uso del lenguaje implica adaptarlo a circunstancias y situaciones concretas. Además, considerando el hecho de que, por muchos años, los estereotipos negativos y los prejuicios han llevado

a tildar a las mujeres de parlanchinas, charlatanas y chismosas y se les ha “aconsejado” guardar silencio, el sexo femenino tiende a hablar poco, pero, claro está, con conocimiento de causa. Cuanto más recatadas y silenciosas, tanto más tenían la posibilidad de ser consideradas en la sociedad como mujeres respetables, educadas y honradas. El hecho de hablar poco o de saber cuándo era importante o necesaria su palabra, era señal de buena educación y de alto nivel social. Por el contrario, una mujer ruidosa, chabacana, revelaba su pertenencia a una clase social más baja y menos leída.

2.4.5. El lenguaje paraverbal de las mujeres

Por lo que concierne al lenguaje paraverbal, las mujeres saben controlar y manejar el código de los gestos faciales, así como son hábiles en la descodificación de los gestos de los interlocutores. Las mujeres son más propensas a sonreír al interlocutor y a devolverle la sonrisa, porque son conscientes de que hay gestos que constituyen efectivas y eficaces estrategias del habla; sin embargo, también prefieren bajar la mirada y no mirar a la cara a un hombre por mucho tiempo, por temor a que la mirada clavada en el interlocutor sea mal interpretada y se considere una forma de insinuación sexual o de provocación. Otra manera femenina de manifestar un deseo o un antojo, es “llorar”. El llanto puede ser una estrategia para “manipular” o “engatusar” al hombre. Sin embargo, el hombre rechaza rotundamente el llanto y no lo soporta porque lo hace sentir culpable, lo deja desvalido y coarta su libertad.

2.4.6. Comportamientos lingüísticos que las mujeres debían evitar o respetar

En el estudio de García Mouton (1999: 62), se revela que, entre las *instrucciones de uso* establecidas para las mujeres, había indicaciones precisas que el sexo femenino debía respetar. Parafrasando las imposiciones para las mujeres, se subraya que ellas tenían que:

-evitar las palabras interdictas, las palabras *non sanctas*, las blasfemias, los tacos, etc.;

-hablar suavemente, con dulzura y amabilidad, sonriendo, evitando dar órdenes e intentando utilizar formas del condicional para manifestar un deseo o para pedir algo;

-evitar gritar y dar voces e intentar hablar utilizando tono o giros infantiles o con una voz melodiosa;

-respetar siempre el turno de habla y saber escuchar con atención, manifestando colaboración y cooperación con el interlocutor sin interrumpirle, asintiendo con la cabeza o con la mirada, apreciándole y apoyándole moralmente;

-evitar rechistar, discutir y, sobre todo, no mostrar enfado, rabia;

-evitar expresar opiniones personales y respetar las ideas del oyente;

-no hacer preguntas descaradamente y de forma indiscreta.

2.4.7. Comportamientos lingüísticos adecuados a los hombres

Por lo que concierne a las instrucciones para los hombres, observamos que ellos deben:

-hablar con voz potente y firme;

-dar órdenes, dando muestra de su autoridad;

-empezar y terminar el discurso;

-hacer uso de palabras soeces, de juramentos, manifestando rudeza;

-evitar llorar o mostrarse quejicas.

Según Balmori (1962: 124), “[..] la caracterización del lenguaje de la mujer tiene sus raíces en la naturaleza misma. Cuanto más espontánea y natural, más femenina y mujeril será su habla”. Sin embargo, no podemos generalizar puesto que las preferencias lingüísticas o los actos de habla dependen también de la edad, del grupo de pertenencia, del contexto comunicativo, del nivel social y cultural. Pensemos, por ejemplo, en el lenguaje de los adolescentes o de los jóvenes. Hay numerosas chicas que se expresan como los varones precisamente para destacar una forma de rebelión y para contestar determinadas normas morales, sociales o lingüísticas que rechazan precisamente por tratarse de *imposiciones*. Al querer liberarse de la presión social y de

las reglas educativas, emplean un lenguaje grosero, vulgar, transgresor que provoca, ofende o llama la atención.

2.4.8. El “machismo femenino” y los “tacos”

Son numerosos los casos de mujeres que desprecian las normas lingüísticas y utilizan palabras malsonantes e improprios, “propiciando con su actitud rebelde – materializada en ‘tacos’, voz aguardentosa, lenguaje agresivo y duro – una imagen de mujer de ideas avanzadas. Existe igualmente cierta actitud femenina que trata de conseguir la igualdad con el hombre copiando su forma de hablar: es otra cara de aquel “machismo femenino” que reivindicaba títulos masculinos para las mujeres profesionales, creyendo que los títulos femeninos suponían una renuncia a la igualdad” (García Mouton: 1999: 81).

Los *tacos*, tanto en las comunidades de habla masculina como en las de habla femenina, son reflejo del pensamiento colectivo y tienen una gran carga emotiva y de expresividad. Se refieren a realidades consideradas como tabúes y representan también una forma de protesta contra el sistema lingüístico convencional y “potente”. Estamos de acuerdo con Calero Fernández cuando afirma que hoy en día “no hay razón lingüística (es decir, científica) alguna que permita tildar a los tacos de ‘*palabras malsonantes*’ o ‘*palabras non sanctas*’ (palabras que la sociedad considera inadecuadas en el acto comunicativo porque transgreden las reglas de la cortesía social), ni tampoco que explique la animadversión que la colectividad siente hacia ellos” (Calero Fernández, 1999: 119).

Para los lingüistas, las palabrotas no deberían constituir interdicciones lingüísticas ni suscitar asombro o repugnancia. “Que un estudioso de la lengua sienta pudor ante los términos prohibidos resulta infantil; vendría a ser como si un ginecólogo varón se sintiera embarazoso y traspuesto ante una de sus pacientes” (Calero Fernández, 1999: 120). Un aspecto muy interesante del estudio de la lingüista, es la consideración de la imagen de la mujer en la comunidad hispanohablante a través de los tacos. Según Calero Fernández, la mayoría de las veces, las palabras soeces atribuyen *defectos* a las mujeres. Sin embargo, si hacemos un análisis comparativo con la lengua italiana, observamos que también hay términos vulgares que destacan *defectos* masculinos. Vamos a observar algunos términos:

-*Cornudo* (del latín “cornutus”=que tiene cuerno; sugiere que la mujer ha sido débil y ha pecado de infidelidad, dejando al hombre en ridículo y ofendiéndole). En italiano, la palabra *cornuto* (con la misma etimología) remite a la antigüedad: “Gli antichi rappresentavano il sesso femminile come un toro con le corna: l’anatomia delle tube di Falloppio con l’utero ha proprio questa forma. Per questo una moglie infedele rende il marito cornuto: lo sperma di un altro uomo può trovarsi nei corni del suo utero” (Tartamella, 2006: 68). En el pasado, el término más usado era *becco* (chivo, macho de la cabra, la cual se deja montar por cualquier carnero), dotado de grandes cuernos, de aquí, *cornuto*. “Il fatto che a capre e pecore sia ignota la fedeltà sessuale e che entrambe abbiano maschi dotati di corna, spiegherebbe così l’origine del termine” (Zanni, 2000: 86).

-*Rajado* (de *raja*, que significa ‘coño, vulva’, pero también ‘hendidura, corte, abertura, grieta’ y que está relacionado con la fragilidad y cobardía). Cuando se habla de un individuo *rajado*, nos referimos, vulgarmente, a una persona que no cumple su promesa y elude los propósitos expresados. Se trata de un cobarde que se echa atrás. En italiano, *raja* significa ‘crepatura, fessura, scheggia, incrinatura’ y el término *fesso*, alude a un hombre ‘imbecille, sprovveduto, stupido, coglione’. Viene del latín *fissus*, participio pasado de *findere* = ‘tagliato in verticale, incrinato, rotto, che presenta una fessura’ (es decir, una *raja*). Notamos, por lo tanto, una asimilación entre los dos términos, *raja* y *fessa*, que no solo aluden a un *defecto*, sino que también indican el *órgano sexual femenino*. El insulto que puede tener dos derivaciones: 1. de *fessa* (*fessura*), que en algunas regiones del Sur de Italia indica el órgano genital femenino y que, aplicado a un hombre *fesso*, adquiere el significado de persona estúpida, tonta; 2. La *raja* (hendidura, grieta) no se refiere a la abertura entre las piernas de una mujer, sino que indica la fisura en la cabeza de una persona tonta.

-*Vigliacco, codardo, coniglio* u hombre que *non ha le palle* (cuando una persona elude sus responsabilidades o no tiene el valor de enfrentar una situación o de realizar una acción). En español, una persona cobarde es un *gallina*; en italiano, en cambio, para hablar de un miedica, tenemos la expresión *essere un coniglio*. Además, *coniglio* alude también a un hombre que llega al orgasmo muy rápidamente: ‘Maschio que resiste più tempo sott’acqua che in un rapporto sessuale; chi per inesperienza o problema strutturale, raggiunge subito l’orgasmo’ (Zanni, 2000: 85).

-*Fagiolone* ('dalla forma del seme di *fagiolo* (alubia) che ricorda quella di un testicolo') (Zanni, 2000: 110), cuyo significado alude a un 'bischero, semplicione, buono a nulla, coglione' (tonto, bobalicón, inútil, capullo), por lo tanto, observamos que un elemento que recuerda la forma de un testículo, alude a una característica negativa.

-*Coñazo* (del latín *cunnus* = sexo de la mujer, *coño*, *vulva*) que alude a una persona, cosa o situación pesada, aburrida y latosa. Muchas veces oímos decir que alguien es un *coñazo* para destacar que es un pelmazo, un tozudo, difícil de soportar. De nuevo, tenemos un término vulgar y ofensivo que alude a una parte íntima de la mujer. Tal y como señala Celdrán Gomariz (2008: 264), hay algunas etimologías diferentes entre sí: 1. voz formada del sentido figurado de *enconar* = 'irritar, exasperar'; 2. derivación del término *coñear* o *coñearse* = 'burlarse, guasarse'; 3. derivación de la parte anatómica femenina a que se alude. El sentido figurado de *coñazo* se debe a su uso exclamativo para denotar sorpresa, contrariedad o alegría. Una persona que ya está harta de un pelma, puede estallar diciendo *¡Coño, deja ya de darme la lata; eres un coñazo!*. Como veremos más adelante, en italiano, el término *figata*, tiene una acepción diferente.

-*Cojonudo* (del latín *colĕus* = 'bolsa de cuero' que, en latín vulgar, pasa a *colĕo-ōnis*, la "bolsa" que sujeta los testículos; *cojón*), indica algo agradable, o alguien valiente, aguerrido. Calero Fernández nos hace notar precisamente la connotación negativa de *coñazo* frente a la positiva de *cojonudo*.

-*Collón* (del italiano *coglione* = testículo; a su vez, del latín *colĕus* = 'testicolo'), alude a un hombre acojonado, cobarde y medroso, que no tiene *cojones* (obsérvese la diferencia entre el matiz positivo de *cojonudo* y el negativo de *collón* o de la expresión (en la forma negativa) *no tener cojones/collones*). Es evidente que, si decimos que una persona tiene *cojones*, aludimos a su valentía. En italiano, el término *coglione* hace referencia a la misma connotación negativa. Tal y como explican Boggione y Casalegno en el *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, "la maggioranza delle voci del gruppo di "testicoli" "è spesso usata in senso figur. col valore di 'persona sciocca; stupida' " (Boggione, Casalegno, 1996: 362). Pensemos también en *rincoglionito* ('rimbecillito, rincitrullito, rincretinito' = *acojonado*,

agilipollado, atontado, alelado) o en la forma compuesta *rompicoglioni* ('latoso, plasta, pelmazo').

-*Figata/Ficata* (del latín *fica* = 'fruto del *fico*' (higo), como femenino de *ficus*, el árbol del *fico*), alude a 'cosa molto bella, piacevole, divertente, riuscita' = algo bonito, agradable, divertido o que ha salido bien (*Che figata questa festa; c'è un sacco di gente figa!*). El uso metafórico de *fica/figa* (vulva) se basa en el parecido entre el fruto abierto y el órgano sexual femenino. Hay una diferencia entre las expresiones *no valer un higo* (donde *higo* significa también "coño") e, inevitablemente, alude a la debilidad de la mujer, y *valer un huevo* (donde *huevo* significa también 'testículo') y que hace referencia a la valentía del hombre. Se nos ocurre también la expresión *echarle huevos/bolas* para decir tener valor, enfrentar las cosas con fuerza y determinación. También decimos *ser un blandengue* que alude a la consistencia blanda y poco "firme" del *higo*; se aplica a una persona que tiene poca fuerza o resistencia moral o física.

Hemos observado que, en español, tal y como señala Calero Fernández, los términos *raja*, *coño* e *higo* (referidos a los genitales de las mujeres) son muestra de cobardía, escasa firmeza y aburrimiento; en italiano, en cambio, hemos visto que *fessa* tiene un matiz negativo con respecto a *figa/fica* que indica algo excepcionalmente bonito. En cambio, los términos *cojones* (*tener cojones* → tener valor, fuerza), *cojonudo* (*ser cojonudo* → ser agradable, simpático, etc.), *huevos* (*echarle huevos/bolas*, *tener huevos/bolas* → actuar con decisión y coraje), referidos a partes íntimas de los hombres, indican determinación y vigor. En este apartado, hemos querido proponer algunos ejemplos que destacaran las diferentes funciones de algunas palabrotas referentes al sexo masculino o femenino. En el capítulo destinado al análisis del corpus, estudiaremos los términos vulgares, objeto de nuestro estudio, y veremos las etimologías, las acepciones y las funciones en el contexto de situación y en el lenguaje.

Volviendo al lenguaje soez, cabe recordar lo que señala Calero Fernández (1999: 121), es decir que, en los últimos tiempos, muchas mujeres utilizan tacos y vulgarismos y "las feministas han generado otros nuevos que intentan representar la realidad femenina (del tipo: *no salir* algo a alguien *de los ovarios*, o (*no tener* alguien *ovarios* para hacer algo, etc.)". La mayoría de los lingüistas que se han ocupado del

estudio de las diferencias entre el lenguaje femenino y el masculino coinciden en la misma observación: la comunidad hispanohablante considera que las palabras malsonantes representan una forma de habla agresiva, dura y la agresividad verbal, generalmente, es una característica lingüística masculina o del sexolecto masculino (*masculinolecto*). La misma “agresión” y la misma “fuerza impulsiva” aparecen en muchos términos léxicos que se refieren a la relación sexual entre hombres y mujeres. “El androcentrismo es evidente en las palabras y expresiones que designan al coito, entre las cuales hay muchas que derivan de alguno de los sinónimos de *pene*, como si solo el varón actuara o tuviera la iniciativa” (1999: 123). Muchos términos y frases hechas destacan el *coito* como si fuera un acto de agresión, de dominación del otro y no como un acto amoroso de unión recíproca o como un mutuo placer. En el análisis del corpus, veremos detalladamente los términos y las expresiones, tanto en italiano como en español, que corroboran la idea de “posesión” de la mujer por parte del hombre, como señal de “obediencia y respeto” a los rasgos típicos de la sexualidad masculina. Se podrá observar también que las palabras malsonantes transmiten “una óptica masculina, (...) tienen un marcado talante misógino y [traslucen] una perfecta cosificación de la mujer” (1999: 124).

2.5. La traducción de los diálogos fílmicos

2.5.1. La traducción audiovisual

Uno de los objetivos del presente trabajo es el de analizar nuestra propuesta de traducción de los diálogos del corpus o bien la versión doblada al italiano/al español de algunas secuencias fílmicas, tomando en consideración, en particular, las palabras malsonantes y las expresiones idiomáticas disfemísticas y vulgares en las conversaciones coloquiales espontáneas y familiares. Para ello, tomaremos en consideración el contexto de situación en que se insertan los diálogos en cuestión y observaremos los rasgos principales de los personajes, haciendo hincapié en las razones que los inducen a intensificar el habla y a expresarse de manera grosera. Observaremos tanto el habla coloquial y argótico vulgar de los jóvenes como la

realidad lingüística malsonante de personas adultas. Analizaremos también los actos de habla locutivos, ilocutivos y perlocutivos, la relación interpersonal entre los interlocutores y sus actitudes. A través de los textos en español y en italiano, observaremos las estrategias que se adoptan en el proceso traductivo audiovisual a la hora de solucionar eventuales problemas traductivos y haremos reflexiones a distintos niveles (pragmático, semántico, gramatical, sociolingüístico, etc.). Partiremos de los rasgos de la traducción audiovisual y explicaremos qué es el *acuerdo tácito entre emisor y receptor*.

La *traducción audiovisual*, llamada también *traducción fílmica*, *comunicación cinematográfica*, *traducción para la pantalla* (que quiere ser más amplia que la de traducción audiovisual puesto que incluye la pantalla del ordenador en programas multimedia, productos informáticos en general y juegos de videoconsola), *transferencia lingüística*, *traducción para el doblaje y la subtitulación y traducción multimedia* (definición más reciente puesto que abarca tanto la traducción cinematográfica como la traducción y adaptación de productos informáticos), se refiere a todas las modalidades de transferencia lingüística que se proponen traducir los diálogos originales de productos audiovisuales, es decir, productos que se comunican simultáneamente a través del medio acústico y del canal visual, para que sean accesibles a un público más amplio. Tal y como explica Chaume (2004: 30), la variedad de traducción audiovisual se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia interlingüística. Dichos textos aportan información traducible a través de dos canales de comunicación que transmiten simultáneamente significados codificados: el *canal acústico*, es decir, el canal por el que recibimos las palabras, la información paralingüística, la banda sonora, los efectos especiales, y el *canal visual*, gracias al que vemos imágenes, carteles, rótulos con textos escritos, etc. En términos semióticos, la complejidad de la traducción audiovisual “reside en un entramado sígnico que conjuga información verbal (escrita y oral) e información no verbal, codificada según diferentes sistemas de significación de manera simultánea.” Los productos audiovisuales son productos de comunicación que se sirven de señales auditivas (diálogo, narración, música, canciones, efectos) y de señales visuales (imágenes, texto narrativo, subtítulos) para transmitir un mensaje. Al tener múltiples códigos de significación, la traducción audiovisual induce al analista a estudiar enfoques diferentes para comprender la relación entre los diversos elementos y captar

las claves textuales y contextuales para la transferencia de dichos elementos a otra lengua y cultura. Una película es considerada como un texto *multimedia*, es decir, un texto escrito para la recitación y el canto que, para su completa realización, depende de elementos no lingüísticos o de formas de expresión no verbal (gráfica, acústica, visual). Por lo tanto, está caracterizado por una interdependencia dinámica de diferentes factores expresivos y el elemento lingüístico representa solo una de sus múltiples componentes. Aunque se trate de discursos que nacen de la producción escrita, han sido concebidos para ser oralizados, y, a través de una serie de estrategias y de mecanismos para elaborar un discurso que resulte verosímil, es necesario obtener una dimensión comunicativa oral espontánea, como la de hablantes nativos en situaciones reales de vida cotidiana (en cuanto a velocidad, ritmo, entonación, pausas, densidad de ideas, emociones, etc.). En este sentido hablamos de “mímesis de la oralidad” (López, 2007), o “pretendida oralidad” en el contexto audiovisual (Martínez, 2012).

Pavesi (1994: 130) aclara que en el cine, así como en todos los casos en que se recrea la oralidad sentados a la mesa, o delante de una cámara de vídeo o de un micrófono, “rimane una componente di convenzionalità e di finzione che può determinare discrepanze e disomogeneità interne, o l'“ispessimento” di alcuni tratti (presenti ma non con la stessa diffusione nel parlato spontaneo), di cui il linguista deve tener conto nella sua analisi. Il cinema può comunque offrire uno spaccato degli usi verbali della comunità che viene rappresentata”.⁷⁸

En el diálogo cinematográfico, el guionista y el actor planifican atentamente una producción generalmente no planificada; construyen, de manera consciente, trozo por trozo, la comunicación verbal más espontánea. (Gregory, 1967; Lavinio, 1992). Nos parece acertada la observación de Laura Salmon (2003: 186-88) cuando opina que: “Quando si tratta di *mass audience*, le speculazioni metafisiche devono cedere il posto alla professionalità, alla funzionalità, alla velocità delle traduzioni: lo spettatore, a differenza del lettore, è meno disposto ad accettare quello che non funziona come inevitabile conseguenza della “violazione dell’originale”.[...] Quando andiamo al

⁷⁸permanece un componente de convencionalidad y de ficción que puede causar discrepancias y deshomogeneidades internas, o el “engrosamiento” de algunos rasgos – presentes en el habla oral espontánea, pero no con la misma regularidad – que el lingüista tiene que tomar en consideración en su análisis. Sin embargo, el cine puede ofrecer lo mismo una visión de los usos verbales de la comunidad que se representa.

cinema o a teatro chiediamo che il testo non ostacoli la sospensione dell'incredulità che rapisce la nostra attenzione. Quando dimentichiamo che qualcuno ha fatto una traduzione, rendiamo omaggio alla maestria del traduttore. [...] Lo spettacolo è la sede ideale per capire cos'è una "buona" traduzione, quella per cui la gente ride, piange, ha paura e si commuove: infatti non si distrae a pensare a come è stato "tradito l'originale".⁷⁹

Tal y como observa Marco Cipolloni (1997: 21-26), las películas, el teatro y las canciones, como los tebeos y los cuentos de hada, para funcionar, tienen que llegar a ser productos autónomos y cortar el "cordón umbilical" con el TO. Las obras traducidas tienen "un proprio valore artistico, talora superiore a quello dell'opera originaria" (AA.VV.1995:307; cit. en Salmon, 2003: 188).

Tal y como hemos señalado anteriormente, en este estudio, observaremos fenómenos lingüísticos típicos de la oralidad desde el punto de vista de la traducción, en cierto sentido, escrita. Esta es precisamente una de las peculiaridades más llamativas de los textos audiovisuales: su carácter falsamente oral, prefabricado, que intenta sugerir, no obstante, una idea de verosimilitud y de mimesis del habla real.

Herbst (1987) defiende el enfoque pragmático en la traducción fílmica; de hecho, el autor sugiere que, por medio del enfoque pragmático, se puede alcanzar, con la versión doblada, la ilusión de estar escuchando la versión original. Herbst afirma que "una traduzione *grezza*, parola per parola, anche se poi passa attraverso un processo di adattamento, rischia di dar luogo ad un testo *artificiale*, riconoscibile come non-originale."⁸⁰ El enfoque pragmático permite distinguir los elementos significativos del texto y sus funciones y dichos elementos y funciones se pueden recrear en la lengua de llegada en una lógica de reconstrucción textual más que de una

⁷⁹Al hablar de *mass audience*, las especulaciones metafísicas tienen que ceder el paso a la profesionalidad, a la funcionalidad, a la velocidad de las traducciones: el espectador, a diferencia del lector, está menos dispuesto a aceptar lo que no funciona como inevitable consecuencia de la "violación del original". [...] Cuando vamos al cine o al teatro, queremos que el texto no obstaculice esa incredulidad suspensa que captura nuestra atención. Cuando nos olvidamos de que alguien ha realizado una traducción, entonces estamos homenajeando la habilidad del traductor. El espectáculo es la sede ideal para entender cuándo una traducción se puede considerar "buena" precisamente porque permite que la gente se ría, lllore, tenga miedo o se conmueva: de hecho, no se distrae pensando en la manera en que ha sido "traicionado el original".

⁸⁰ Cit. en Baccolini, Bollettieri Bosinelli, Gavioli, *Il doppiaggio – Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Clueb, 1994, pág. 79. (Una traducción *basta*, palabra por palabra, aunque pase por una fase de ajuste, corre el riesgo de producir un texto *artificial*, que se reconoce como no-original).

transposición sintáctico-léxica. No debería enfrentarse la traducción bajo una óptica de *conversión* de un sistema a otro, sino de *comparación* entre dos sistemas. (Hewson & Martin, 1991). Esto determina un análisis de “che cosa funziona come che cosa” en los contextos de las dos lenguas/culturas.

La traducción de un texto fílmico tiene que ser percibida por el oyente meta como una lengua *normal/natural* que *funciona* en la lengua/cultura de llegada. El texto fílmico es un texto que aunque parta de un guión escrito, es reproducido oralmente. Esto, por una parte, excluye la posibilidad de usar los diálogos cinematográficos como botón de muestra de la lengua hablada, por otra, en cambio, para poder analizar la exacta representación de la oralidad por parte del actor/hablante, tiene que ser transcrito.

La traducción audiovisual está experimentando una gran revolución gracias al incremento de la demanda y la oferta de productos audiovisuales. Pensemos en:

- las numerosas cadenas de televisión regionales y locales;
- las plataformas digitales para la enseñanza/aprendizaje a distancia;
- la televisión a la carta;
- la extensión de la televisión por cable y con sistema inalámbrico;
- la extensión de las emisiones de televisión por satélite;
- la producción de spots publicitarios;
- la producción de DVDs/vídeos corporativos, de bodas, comuniones, bautizos, de eventos, etc.

Además, la emisión por satélite permite la emisión de dos señales de audio, gracias a los que el espectador puede escoger entre la versión original y la versión doblada. Las emisiones para personas con discapacidad auditiva pueden simultanear la versión original con una ventana con interpretación en lenguaje de signos con teletexto que propone la subtitulación especial.

2.5.2. *Canal, medio y modo del discurso*

Vamos a observar la definición que Chaume da de las siguientes categorías comunicativas: el *canal*, el *código*, el *medio* y el *modo del discurso*.

-El *canal* de comunicación es el canal físico mediante el que se perciben señales; hay que distinguir entre el *canal visual* y el *canal auditivo*.

-El *medio* es el soporte físico para transmitir el mensaje; puede ser *presentacional* (la voz, la cara, el cuerpo); *representacional* (las fotos, los textos escritos, las pinturas, la arquitectura, los interiores de viviendas, etc.); *mecánico* (el teléfono, el fax, la radio, la televisión, el ordenador, la pantalla de cine, etc.).

-El *modo del discurso* se refiere a una de las tres categorías comunicativas de un registro lingüístico, una característica situacional que nos indica si se trata de un texto oral o escrito.

2.5.3. Los diferentes códigos de significación

El *código* representa los sistemas de significación convencionales (señales de tráfico, lenguaje de signos, códigos paralingüísticos, etc.) que adopta una comunidad cultural. Gracias a los usos convencionales de los signos y códigos del lenguaje fílmico, el traductor sabe reconocer la segmentación de *takes*, las normas de la traducción, el uso de los símbolos utilizados en los ajustes para el doblaje, las reglas para escribir los subtítulos, los criterios ortotipográficos de la subtitulación, los rasgos de la oralidad, etc.

Carmona (1996: 86 y ss.), partiendo del estudio de Casetti y Di Chio (1991: 85-92), habla de cuatro macrocódigos en los textos audiovisuales:

1. Los *códigos tecnológicos* (de soporte, de dispositivo para reproducir los fotogramas, de espacio para la proyección), que son importantes para los técnicos de sonido en el doblaje y los técnicos de la sincronización de los subtítulos;
2. los *códigos sonoros* (lingüístico, paralingüístico, musical, de efectos especiales y de colocación del sonido), importantes para el traductor;

3. los *códigos visuales* (iconográficos, fotográficos, de planificación, de movilidad y gráficos), interesantes para el traductor;

4. los *códigos sintácticos* (de montaje).

El traductor de textos audiovisuales debe conocer cómo funciona cada uno de los códigos de significación. Además, puesto que trabaja con un texto escrito que tiene que ser oralizado y que ha de parecer espontáneo, es necesario que consiga una *intersección* entre los rasgos de la lengua estándar y los del habla coloquial y familiar, respetando las características ágiles y dinámicas del registro oral, como el uso de interjecciones, clichés, fórmulas estereotipadas, jerga, topicalización, etc.

Hemos visto que el *código lingüístico*, transmitido por medio del canal acústico, llega al espectador bajo forma de discurso oral. Sin embargo, las características lingüísticas del texto oral no son totalmente las del lenguaje oral espontáneo puesto que se trata, en realidad, de un discurso escrito previo que los actores recitan. Claro está que la recitación ha de respetar los recursos de la coloquialidad y cumplir las convenciones del registro oral de la lengua meta. Muchas veces, se limitan la agilidad y el verismo de una conversación familiar espontánea, a través de la supresión de digresiones, redundancias, hipérbatos, anacolutos, dubitaciones para no cansar al espectador. En suma, se trata de un “discurso oral prefabricado, pensado, elaborado según unas convenciones determinadas, en una palabra, controlado” (Chaume, 2004: 170).

El texto falsamente oral está caracterizado por una mayor cohesión, es más sistemático y menos vacilante que el habla espontánea auténtica. Al traducir, el traductor tiene que estar a medio camino entre la verosimilitud, por una parte, y la relevancia de la información y el respeto de las normas lingüísticas y estilísticas, por otra. Los mecanismos que coordinan las palabras y el mundo dramático en que se insertan son los rasgos paralingüísticos, cinésicos y proxémicos:

-La *paralingüística* se refiere a la entonación, el ritmo, el tono, el timbre, la resonancia, etc., relacionados con la manera de exteriorizar una emoción (gritos, llantos, suspiros, risas);

-la *cinésica* se relaciona con los movimientos del cuerpo y con los gestos que acompañan a las palabras;

-la *proxémica* se refiere a la relación de proximidad o de alejamiento entre los personajes y observa la relación de una figura con el espacio en el que se mueve.

Todos estos signos paralingüísticos, cinésicos y proxémicos varían según los usos, las tradiciones y la cultura. Los rasgos paralingüísticos *diferenciadores* (enunciados que expresan soplos, suspiros, jadeos, chillidos, gritos, lloros, bostezos, risas, etc.), son reproducidos por los dobladores en la recitación o dramatización de los diálogos. Lo mismo pasa con los rasgos *alternantes* (sonidos que representan frustraciones, dudas, afirmaciones, deniegos, etc.). El director de escena es el que controla si los gestos paralingüísticos del texto de llegada son iguales a los del texto origen, si cumplen las mismas funciones pragmáticas y si se usan en los mismos contextos de situación. En la labor del traductor audiovisual, la representación gráfica de elementos *diferenciadores* o *alternantes*, resulta muy útil puesto que la indicación de su presencia por parte del traductor-ajustador en la versión traducida facilitará la tarea del director de doblaje, que podrá desambiguar elementos que pueden ser interpretados de distintas maneras según el tono, las modulaciones de la voz, etc. (Chaume, 2004a: 189). Pavesi (2005: 17) expresa la misma opinión cuando afirma que “nei film i segni paralinguistici vanno tradotti quanto i segni linguistici e sono di stretta pertinenza di coloro che compaiono nella fase di esecuzione del processo traduttivo”.

Por lo que concierne al *código musical*, cabe recordar que es el que está compuesto por la banda sonora del texto audiovisual, por la música y por las canciones. Generalmente, en el texto de llegada se mantiene la banda sonora original; se sustituye por otra versión o se altera en pocas ocasiones (ciertos dibujos animados, películas para niños, programas de humor). Es evidente que si se mantiene la banda sonora original, el traductor tiene que respetar los ritmos retóricos de los versos de las estrofas musicales (número de sílabas, distribución de los acentos, rima y entonación), haciendo coincidir dichos versos con los golpes de música y la duración espacio-temporal. Por lo que concierne a la subtitulación de canciones, es preciso que se respeten los ritmos y las pausas musicales originales, sin fijarse obligatoriamente en las rimas, los ritmos de intensidad, de cantidad y de tono, pero sí en la traducción del

sentido. Se podría hacer hincapié en los diferentes modos de traducir una canción o de manipular una banda sonora, pero no representa uno de nuestros objetivos.

En cuanto a los *efectos especiales* y a los ruidos del texto origen, generalmente, se respetan, a no ser que comprometan la audición en el texto de llegada. En este caso, el técnico de sonido puede sustituir los ruidos o bajar el volumen de los mismos. Es necesario que el traductor preste atención a la cohesión entre los ruidos de la banda sonora y el texto verbal.

Por lo que se refiere al código de *colocación del sonido*, este representa el lugar de procedencia de las voces de los personajes, diegéticos o extradiegéticos. Es muy interesante observar la polifonía característica de los textos audiovisuales y los diferentes tipos de voces del producto cinematográfico. En el apartado sobre el análisis de la propuesta de traducción y de ajuste para el doblaje, observaremos la diversidad de voces y la simbología que se utiliza para representar el lugar desde el que los personajes expresan sus enunciados.

Hemos visto los *códigos sonoros*; vamos a pasar ahora a los *códigos visuales*. Ya hemos dicho que el texto audiovisual debe ser creíble, verosímil y ha de imitar las situaciones de vida cotidiana reales o posibles. Los comportamientos, las actitudes de los personajes deben ser naturales, espontáneos, como en la vida real, y los diálogos (creados por el guionista y traducidos por el traductor) tienen que ser escritos pensando en los futuros actores que los verbalicen y les den vida. Pues, de la misma forma, es necesario que las imágenes de una narración visual se parezcan a las imágenes auténticas que observamos en el mundo real, y los movimientos tengan que ser coherentes con la acción. Imágenes y palabras tienen que funcionar de manera conexas.

Los signos que componen los códigos visuales son:

-el *lenguaje icónico* (iconos, índices, símbolos);

-la *fotografía* (el uso de la perspectiva, la iluminación, el color);

-*código de planificación* (tipos de planos, composición de la película);

-*códigos de movilidad* (*proxémica*: grados de proximidad entre hablantes o distancia entre los personajes y la cámara);

-*cinésica* (movimientos de los personajes de pantalla y de la cámara). Los espectadores pueden descodificar o interpretar el signo, que no lleva una explicación lingüística, a través del contexto, de la situación, de su conocimiento del mundo. El signo cinésico es acompañado de una explicación y se hace referencia a él por medio de palabras; el signo no verbal es violado intencionalmente por el código lingüístico, por lo tanto, la explicación lingüística que acompaña a un gesto particular no corresponde a la explicación convencional del gesto mismo; movimientos de *articulación bucal* (el traductor debe hacer coincidir su propuesta de traducción con la duración de los enunciados de los personajes de pantalla. Los parlamentos deben respetar la isocronía, es decir, tener la misma duración temporal);

-*códigos gráficos* (insertos en traducción audiovisual);

-*código sintáctico* (montaje del filme).

Por lo que concierne a las máximas del *acuerdo entre emisor y espectador*, cabe señalar que la traducción audiovisual tiene su propio repertorio de convenciones entre el producto traducido y el espectador que, una vez asumidas, permiten que un producto traducido se pueda percibir como un producto original. Tal y como nos indica Fodor (1976: 61), el público que se acerca a un producto audiovisual sabe que se trata de ficción, por lo tanto, aceptará una serie de discronías que no invalidan la comprensión ni la transmisión del mensaje. Si bien el texto audiovisual es convencional y artificial, reproduce el habla real y natural oral, englobando toda la información complementaria (lenguaje icónico, no verbal, paralingüaje, situación extralingüística) necesaria para interpretar su significado pragmático.

Sin embargo, como señala Haßler (2008: 122), por cuestiones prácticas, se evitan algunos rasgos que puedan impedir la fluidez del discurso como falsos comienzos, excesivas pausas y titubeos, etc.

El proceso de traducción, donde se observan contrastes entre la sintaxis, la semántica y la pragmática, pone en contacto dos lenguas y configura las relaciones sintáctico-semánticas de dos idiomas. El traductor está en continuo contacto con dos sistemas lingüísticos.

Según algunos traductólogos, el acierto de una traducción consiste en “reproducir, mediante una equivalencia natural y exacta, el mensaje de la lengua original en la lengua receptora, primero en cuanto al sentido y luego en cuanto al estilo” (Nida y Taber, 1976: 29).⁸¹ Tal y como afirma Muñoz Martín (1995: 95), para entender el significado de un enunciado es preciso procesar tanto sus palabras como sus reglas sintácticas, puesto que el significado de un enunciado no siempre es la suma de los significados y de las relaciones sintácticas que lo constituyen. “La <<riqueza>> y la <<comodidad>> de una lengua se miden por sus ajustes léxicos y sintácticos con otras” (El-Madkouri Maataoui, 1999: 230). Además, es importante que la interacción entre los gestos o el lenguaje corporal y los enunciados lingüísticos esté cohesionada.

2.5.4. El texto audiovisual

En el texto audiovisual confluyen, al menos, dos códigos (tanto en el texto original como en la traducción): por una parte, tenemos el código lingüístico (oral y/o escrito) y, por otra, el código visual (verbal y/o icónico). Desde un punto de vista semiótico (suma de códigos que intervienen en un texto), el texto audiovisual es narrativo y comunicativo (Hurtado Albir, 1999: 182).

Estamos de acuerdo con Pavesi (2005: 9) cuando observa que “la traduzione dell’opera filmica comporta un insieme di problematiche che ne fanno un testo multimediale fortemente articolato, la cui trasposizione in una lingua diversa da quella originale richiede operazioni che tengano conto di questa pluralità di variabili e delle loro diverse intersezioni”.⁸²

La traducción audiovisual es una traducción intersemiótica que traduce un texto de un código a otro, con la posibilidad de enfrentarse a problemas que surgen al trabajar con más códigos a la vez; por esta razón, necesita técnicas y figuras profesionales propias, responsables del producto final. Tomando en consideración las palabras de Pavesi (2005: 9), observamos que “nel cinema è anche attraverso il dialogo

⁸¹ Cit. en El-Madkouri Maataoui, M., “La controversia sintáctico-semántica y la traducción”, LEA, XXI/2, 1999.

⁸² la traducción del producto fílmico conlleva una serie de problemáticas que lo convierten en un texto multimedia muy articulado, cuya transposición en una lengua diferente de la lengua origen requiere operaciones que tomen en cuenta esta pluralidad de variables y de sus diferentes intersecciones.

che si sviluppa la trama e che, insieme alla vicenda, sono comunicati, *a latere*, gli atteggiamenti, gli stati d'animo, il carattere dei personaggi".⁸³

Puesto que en nuestro trabajo de investigación nos ocuparemos del análisis de textos fílmicos, observaremos el tipo de participantes en el acto comunicativo, su comportamiento, el ambiente social, familiar y laboral que los rodea, los contextos de situación, las intenciones en los actos de habla, etc.

Volviendo a la particularidad del diálogo fílmico, es necesario hacer hincapié en el concepto de *pretendida oralidad*. El público televisivo o cinematográfico escucha los diálogos de forma oral, como si se tratara de una conversación espontánea, familiar entre interlocutores que aparecen en la misma secuencia, sin embargo, sabe perfectamente que se trata de un texto escrito, redactado previamente, y que los actores recitarán los parlamentos reproduciendo la realidad. Tal y como señala Nencioni (1976), el diálogo de un texto destinado a la representación teatral o cinematográfica no corresponde a lo que en italiano se conoce con el nombre de "parlato-parlato" (dimensión oral de la lengua) puesto que el texto audiovisual no posee los rasgos típicos de la oralidad y de la conversación espontánea, tales como la incoherencia sintáctica, estructuras truncadas, exclamaciones y preguntas retóricas, reinicios y autointerrupciones, escisiones conversacionales, emisiones dudosas o indescifrables, etc.

La variedad del habla fílmica puede colocarse en el eje diamésico, entre dos extremos, por un lado, la lengua hablada ("parlato-parlato"), y por el otro, la lengua escrita ("scritto-scritto"), puesto que contiene tanto elementos de la *oralidad* como características de la *escrituridad*. El diálogo fílmico está en el eje horizontal, entre los dos extremos, aunque se acerque más a la lengua escrita por ser un guión cinematográfico, previamente planificado, destinado a la puesta en escena. Se trata, como lo define Nencioni (1983: 175), de "parlato scenico", un habla, anteriormente programada, finalizada a la escena. De hecho, el texto audiovisual no se puede considerar plenamente un texto espontáneo, perteneciente a la modalidad de uso *coloquial oral* inmediato, tal y como se realiza una conversación cotidiana directa entre interlocutores, caracterizados por menor grado de planificación, toma de turno

⁸³en el cine, la trama se desarrolla también a través del diálogo y, junto con la historia (narrada), se comunican, *a latere*, las actitudes, los estados de ánimo, el carácter de los personajes.

no predeterminada, dinámica y cooperativa, y más finalidad interpersonal. El habla fílmica pertenece más bien a la modalidad de uso *coloquial escrito*, con mayor grado de planificación, pero con algunos rasgos de la coloquialidad, como la relación de proximidad y el saber compartido.

Tullio De Mauro (1970) hablaba de cuatro grados en la variedad de uso: *parlato parlato*, *parlato scritto*, *scritto parlato* y *scritto scritto*. Los profesionales italianos de traducción audiovisual han acuñado el término *doppiaggese*⁸⁴ (Rossi, 1999^a: 37) para definir un habla especial que obedece a convenciones y reglas propias.

En el artículo “Un italiano per tutte le stagioni” (1996: 25), el lingüista Sergio Raffaelli destaca el aspecto “monolítico” y rígido del italiano utilizado durante más de sesenta años de doblaje. Sin embargo, esta rigidez es debida a una razón histórica particular que alude a la situación de los años 30 del siglo XX, marcada por la “dialettofobia” y por la “xenofobia lingüística” del régimen fascista que, con la ayuda de leyes y de presiones de organismos políticos y culturales, defendía la “pureza” de la lengua italiana y censuraba cualquier aspecto que la mancillara, llevando a una “italianizzazione” de los productos cinematográficos extranjeros y a la supresión de cualquier escena dialogada en lengua extranjera. Sin embargo, esta visión purista de la lengua italiana, en detrimento de las lenguas extranjeras y de los dialectos, ya había sido defendida durante la época de Giolitti que, en 1914, emendó un “regolamento della lingua del cinema” que beneficiara a todos los ciudadanos. No olvidemos que lo mismo ocurrió en España, donde, gracias a las normas impuestas por la dictadura franquista, la importación de películas extranjeras fue sometida a una censura rigurosa e inamovible (Ballester Casado, 2001).

Raffaelli (1996: 27) observa que “il doppiaggio ha mantenuto sostanzialmente immutata per decenni la fisionomia linguistica elaborata negli anni Trenta, cioè il pieno rispetto della pronuncia romano-fiorentina, una sostanziale adesione alla norma grammaticale, l’uso del condizionale, l’adozione di un lessico decorosamente medio e largamente comprensibile”.⁸⁵ Sin embargo, la imposición de *nivelar* y de estandarizar

⁸⁴ El término *doppiaggese* (lenguaje especial con convenciones y reglas propias, acuñado por Rossi, 1999a: 37) es un término “usato in senso estensivo, forma sostantivi maschili denominativi in cui indica un linguaggio ibrido o gergale, per lo più considerato in senso peggiorativo” (De Mauro, 2000).

⁸⁵el doblaje, por decenios, ha mantenido sustancialmente inmutada la fisonomía lingüística elaborada en los años 30, es decir, el pleno respeto de la pronunciación romano-florentina, una significativa

el idioma (“livellamento”), ha desfavorecido la riqueza de la lengua, sacrificando ciertas variaciones de código y de registro del discurso oral donde se reflejaban elementos como la edad, el sexo, la situación comunicativa, la clase social, el sector laboral, etc. Raffaelli destaca que solo en los años 70 el doblaje sufrió un cambio significativo y empezaron a manifestarse los primeros dialectalismos fonéticos y lingüísticos (la “dialettalità”). “Il primo film importante nel quale si <<sicilianeggia>> è *Il padrino*, del 1971.” (1996: 28). A partir de *El padrino*, se observan las marcas de variedades diatópicas del italiano y el lenguaje del doblaje se hace menos rígido y acepta regionalismos y extranjerismos hasta llegar a la situación actual en que contamos con la maciza presencia de expresiones y locuciones que son el resultado de calcos del original. Sin embargo, en el proceso de adaptación y ajuste de un producto audiovisual, los adaptadores y los directores del doblaje pueden hacer uso del léxico y de la fraseología coloquiales y jergales, pero no pueden utilizar el dialecto (Rossi, 1999a: 61). De hecho, como veremos en otro apartado, podemos aceptar un lenguaje marcado a nivel diatópico solo en enunciados, expresiones o dichos humorísticos y cómicos.

Rossi (1999a: 59) afirma que la “lingua da manuale” se asocia a un estándar lingüístico-filmico, a una “lingua media” que ha convertido la lengua italiana en un habla familiar para los dialectófonos que, al final, acabaron por aprenderla. Sin embargo, en Italia, nadie posee el italiano estándar como lengua materna; según Berruto (1987: 59), “la pronuncia *standard* è il frutto artificiale di apposito addestramento, [...] riservata a determinati gruppi socio-professionali”.

El italiano del doblaje, por su naturaleza respetuosa de la norma y por ser una lengua prefabricada y ficticia, no puede considerarse como el “italiano dell’uso medio” (Sabatini), es decir, una lengua caracterizada por rasgos *panitalianos*, empleados por hablantes de diferentes niveles educativos y sociales (Berretta, 1994: 242). En el doblaje, las variedades diafásicas se manipulan para producir un lenguaje estándar medio-alto.

También España está caracterizada por una variedad lingüística. Briz Gómez habla de cuatro realizaciones discursivas: *coloquial oral*, *coloquial escrito*, *formal*

aceptación de la norma gramatical, el uso del condicional y de un léxico medio digno y ampliamente comprensible.

oral, formal escrito. “Si bien, teóricamente, parece cierta la afirmación de que ‘no se escribe como se habla’ (y menos ‘coloquialmente’), hay numerosos ejemplos en que se aproximan el modo de escritura y la oralidad, en concreto, coloquial” (2001: 27). Los interlocutores que solo conocen y usan la variedad coloquial la reflejan en sus textos escritos, así que la oralidad coloquial se refleja de forma espontánea, natural en sus producciones escritas. De la misma manera, en un guión teatral o cinematográfico, podemos observar rasgos típicos de la oralidad aunque se trate de textos que no nacen como conversaciones inmediatas, con una interlocución en presencia. Son textos escritos al modo en que se habla. Tal y como afirma Gauger (1996), se trata de “*imitar lo hablado con los instrumentos específicos de la escritura*”.⁸⁶ En el texto audiovisual, estos instrumentos, que aparecen en el guión escrito, permiten que los actores reciten manifestando las características del lenguaje descuidado, no planificado y coloquial. Oesterreicher (1994: 155-90) habla de *oralidad concepcional* en textos escritos por semicultos, cuyo lenguaje se acerca a la lengua hablada en aspectos lingüísticos (sintácticos, semánticos y pragmáticos) y también en la estructura textual.

Podríamos afirmar que el texto audiovisual (como en el guión dramático de una obra teatral), pertenece a la categoría de la *oralidad*, precisamente porque los actores, identificándose con los personajes que viven determinadas situaciones reales, reproducen experiencias de vida *verosímiles*, es decir, hechos reales *simulados* y no auténticos. Sin embargo, al tratarse de un guión escrito, está desprovisto de ciertas incorrecciones e imprecisiones de la lengua hablada, puesto que presenta mayor uniformidad en la estructura de los turnos conversacionales, de los enunciados y de los términos léxicos o modismos.

En el caso de la traducción de un texto fílmico, es evidente que la recitación de los dobladores (en la técnica del doblaje) es extremadamente importante puesto que su capacidad de reproducir un habla coloquial lo más posible fiel, hará que el diálogo audiovisual se acerque siempre más a la realidad. Para ello, será importante también la labor del técnico del sonido, pero, claro está, es necesario que los dobladores sepan interpretar bien los parlamentos de los actores del producto original y que sepan “*incollarsi al personaggio*”, tal y como se dice en un lenguaje técnico (evidentemente, las voces de los dobladores se “pegan como lapas” a las de los actores originales). La

⁸⁶ Cit. en Briz Gómez, 2001: 30.

capacidad de recitar es fundamental. También es imprescindible que el ajustador sepa dar las indicaciones precisas en el texto adaptado, a través de los símbolos, para que los actores que realizan el doblaje puedan dar las correctas entonaciones y pausas y para que su recitación respete los ritmos y el dinamismo del texto origen. En las salas cinematográficas, los espectadores escucharán el texto ajustado por el adaptador, aceptado por el director del doblaje e interpretado oralmente por los actores.

Tal y como veremos en el apartado sobre la técnica del doblaje, en el texto ajustado debemos dar la oportuna importancia al lenguaje no verbal puesto que cada parlamento tiene que corresponder a los gestos realizados por los actores. Además, los dobladores deben tener la capacidad de reproducir fielmente los tonos, las interjecciones, los sonidos onomatopéyicos, los titubeos, los susurros, los alargamientos vocálicos y consonánticos, los suspiros, los jadeos, las risas, los llantos, etc., es decir, todos los elementos paralingüísticos que manifiestan concretamente estados de ánimo, sensaciones, emociones y sentimientos.

2.5.5. Técnicas de la traducción audiovisual

La traducción del texto audiovisual posee un número de técnicas particulares y limitaciones que lo diferencian de otro tipo de textos. Tal y como hemos dicho anteriormente, el mensaje es transmitido a través de diferentes códigos y el traductor debe *lidiar* no solo con el código escrito (guión), sino también con un código oral (las voces) y un código visual (las imágenes) (Agost, 1999, en Hurtado, 1999: 182-195). Además, puesto que el material audiovisual con que trabaja ha sido producido en una cultura ajena a la de la lengua de llegada, el traductor tendrá que considerar las múltiples referencias y alusiones culturales propias de la lengua de partida. Tal y como explicaremos más adelante, tendrá que decidir si optar por la técnica de la *domesticación* o de la *extranjerización*; con las palabras de Venuti (1995), deberá tomar decisiones en cuanto a la *naturalización*, *neutralización* o *extranjerización* del texto.

Aunque no nos ocupemos de este aspecto, cabe señalar que la presencia de variaciones dialectales o sociolectos también requiere la atención del traductor, si bien, en la práctica, dichas referencias tienden a ser *niveladas* (Zaro Vera, 2001), es decir que tienden a convertirse en una variedad estándar o neutra del idioma. En este caso, se

pierden elementos importantes de caracterización de personajes o de situaciones cómicas. De hecho, uno de los elementos más difíciles de traducir es precisamente el *humor*.

La traducción audiovisual (TAV) incluye diferentes tipos de traducción: *subtitulado*, *doblaje*, *voice-over/voces superpuestas*, *traducción simultánea*, *narración*, para diferentes géneros audiovisuales (largometrajes, cortometrajes, series de ficción, documentales, realities, publicidad, telediarios, retransmisiones en directo: el streaming, etc.). En la traducción audiovisual, el código visual suele permanecer inalterado, mientras que el código lingüístico, como hemos visto, se puede traducir con técnicas distintas. Trataremos especialmente las modalidades de la *subtitulación* y del *doblaje*. Lo primero que vamos a observar es que, generalmente, el *doblaje* se percibe como una práctica orientada a la cultura meta, mientras que la *subtitulación* se orienta a la cultura de origen. En España y en Italia, las películas, los documentales o cualquier otro documento audiovisual extranjero suelen *doblarse* al italiano/al español.

Como veremos en el próximo apartado, tanto la *subtitulación* como el *doblaje* suponen ventajas y desventajas.

El *doblaje* “defiende” el idioma meta contra el idioma original, mientras que el *subtitulado* se utiliza como recurso didáctico en la enseñanza de idiomas. Por lo que concierne al *voice-over* (*voz superpuesta*), conocido también con el nombre de *half-dubbing*, se caracteriza por la copresencia de dos idiomas: la voz original se escucha al mismo tiempo que la traducida, pero con un volumen inferior. El *voice-over* puede ser interpretado por alguien que aparece en pantalla o por un actor de voz especialista. El *voice-over* es también referido como “off camera” commentary (*comentario fuera de cámara*). Esta técnica está caracterizada por costes limitados e inferiores con respecto a otras técnicas. En esta modalidad, no es necesario sincronizar las voces con los movimientos de los labios del personaje. Se superpone la traducción oral, que comienza unos tres segundos después, al texto oral de la lengua de partida. El texto se lee siguiendo reglas precisas y los actores que normalmente interpretan los textos son dos: una voz masculina que interpreta todas las voces masculinas del original y una femenina que hace lo mismo con las voces femeninas. En los países occidentales es muy usada en los documentales o en las entrevistas. En cuanto a la *interpretación/traducción simultánea*, se trata de una modalidad de traducción audiovisual en la que se traducen oralmente los diálogos de manera simultánea a la proyección de la versión original. No es muy popular

puesto que es una técnica que exige un gran esfuerzo por parte del intérprete y no lleva a un resultado excelente con respecto a las otras modalidades. Las destrezas traductoras que se necesitan son las mismas que se utilizan en la interpretación simultánea.

Son muchos los participantes que intervienen en el proceso de traducción audiovisual. Haremos hincapié, de manera especial, en tres aspectos fundamentales del proceso del *doblaje*:

1)- ***Participantes*** en el proceso de traducción:

En la *subtitulación* operan el traductor y los técnicos.

En el *doblaje*, intervienen el traductor, el dialoguista adaptador o ajustador, el director del doblaje, los técnicos de sonido, el asesor lingüístico y los actores. Si un traductor conoce también las funciones de los otros participantes inmersos en el proceso, puede tomar conciencia de las dificultades de cada labor, prever los obstáculos e intentar solucionar los problemas con mayor competencia.

2)- El ***dialoguista ajustador*** y su ***método*** de trabajo para el doblaje:

¿Quién es el *dialoguista ajustador*? “Il dialoghista è colui che, se ciò a cui ci riferiamo è un testo - cioè il testo sonoro della versione italiana di un film girato in altra lingua – realizza di questo testo un pre-testo, cioè un testo che viene elaborato preliminarmente, un copione al quale gli attori doppiatori, coordinati dal direttore di doppiaggio, lavoreranno successivamente, a volte apportando modifiche, accogliendo suggerimenti che magari nascono in modo estemporaneo in sala registrazione”⁸⁷ (Galassi, 1994: 62).
¿Cuál es su *método* de trabajo? La primera fase es la de visionar la película controlando los diálogos a través del guión original (en el caso en que conozca la lengua de origen). De hecho, hay muchos dialoguistas adaptadores que no son traductores y que, sin embargo, realizan el trabajo de ajuste. Muchos dialoguistas, también los más valorados, no conocen la lengua de partida del producto cinematográfico.

⁸⁷Si nos referimos a un texto, es decir, al texto sonoro de la versión italiana de una película rodada en otra lengua, el dialoguista es el que realiza un pre-texto, es decir, un texto elaborado previamente, un guión sobre el que los dobladores trabajarán en una fase sucesiva, bajo la coordinación del director de doblaje, ciertas veces aportando cambios necesarios, otras, aceptando sugerencias que nacen, de manera estemporánea, en la sala de grabación.

Tal y como explica el dialoguista ajustador Gianni Galassi, durante el visionado de la película, se realiza el trabajo de traducción con la “t” minúscula, porque para el dialoguista la fase de traducción es un acto preliminar, un acto preparatorio del texto, que puede realizar otra persona.

“Per traduzione intendiamo il burocratico lavoro di ricerca sul vocabolario di parole che non conosciamo, l’analisi delle strutture sintattiche più complesse, la verifica del senso del dialogo. ...è la fase della denotazione: io cerco di capire che cosa non vuol dire la tale battuta, e questo procedimento mi pone in condizione di capire che cosa racconta il film. Nella fase successiva si definisce chi sono i personaggi del film, qual è la loro connotazione linguistica corrispondente.... Nel chiedersi quale deve essere il linguaggio di un personaggio, il dialoghista getta le basi del lavoro di connotazione del dialogo, la fase vera e propria dell’adattamento, cioè la riscrittura del testo in lingua italiana”⁸⁸ (1994: 65).

La habilidad del dialoguista estriba precisamente en su capacidad de olvidar cómo era el parlamento de la versión original, “distilar” enunciados, subtextos, alusiones, intenciones, y reformular los diálogos en la lengua de llegada como si fuera el guionista del producto origen. Además, es sumamente importante no dejarse condicionar por el sincronismo labial; aunque parezca el problema más complicado y difícil, en realidad, es un tecnicismo que viene en segundo plano. Lo más significativo es el respeto de los términos léxicos o de las expresiones que son propias de un personaje. Cada personaje puede adoptar un lenguaje diferente que depende de la edad, del nivel sociocultural, del ambiente en que vive, de las experiencias personales, etc. “Mentre lo sceneggiatore opera un processo di mimesi, cioè di imitazione della lingua così come viene parlata dai suoi contemporanei, quello del dialoghista è un processo sì mimetico, ma anche creativo”⁸⁹ (1994: 65). Si no logramos imitar perfectamente, tenemos que inventar. También es cierto que el dialoguista ajustador puede optar por diferentes estrategias y soluciones; por ejemplo, puede dividir un enunciado en dos partes, adoptando una estructura paratáctica en lugar de una hipotáctica; cambiar el orden de las frases; transformar el enunciado de *negativo* a *afirmativo* o viceversa; utilizar un verbo en indicativo en lugar de un

⁸⁸Por traducción entendemos el trabajo burocrático de búsqueda de palabras desconocidas en el diccionario, el análisis de estructuras sintácticas complejas, la valoración del sentido del diálogo...se trata de la fase de denotación: trato de comprender qué es lo que no significa determinado parlamento y este procedimiento me permite entender cuál es la trama del filme. En la fase sucesiva se definen los personajes de la película, cuál es su connotación lingüística correspondiente...Al preguntarse cuál debe ser el lenguaje de un personaje, el dialoguista sienta las bases del trabajo de connotación del diálogo, la fase propia del ajuste/de la adaptación, es decir, la re-escritura del texto en lengua italiana.

⁸⁹Si por una parte el guionista realiza un proceso de mimesis, es decir, de imitación de la lengua tal y como es hablada por sus contemporáneos, por otra parte, el del dialoguista no solo es un proceso mimético, sino también creativo.

subjuntivo, etc. Todo lo que sirva para respetar el sincronismo expresivo antes del sincronismo labial y, sobre todo, para llevar a cabo una traducción que sea *funcional*.

Otro aspecto importante que hay que señalar es el método “thinking aloud” (cit. en Baccolini, Gavioli, 1994), gracias al que un traductor dice en voz alta lo que está pensando mientras realiza una traducción. La relación entre las dos versiones no se basa en el trasvase de un texto a otro, sino del texto de partida al concepto funcional y de éste al texto meta. Cuando la traducción “palabra por palabra” no funciona, surge la necesidad de pensar en la traducción bajo una óptica/lógica funcional-pragmática. También opinamos que si un ajustador realiza también un curso de recitación y de doblaje, podrá familiarizar con los ritmos, las pausas, las entonaciones, etc., y le será más fácil adaptar el guión cinematográfico.

3)- *Etapas* en los procesos de *traducción*:

Cada modalidad de traducción audiovisual tiene sus propias fases características. En la *subtitulación*, las etapas de trabajo son: el visionado del producto audiovisual, la lectura y toma de notas, la segmentación del original o pautado, la traducción y la sincronización (se insertan los subtítulos en las imágenes correspondientes del texto fílmico o en una pantalla electrónica) y la edición de subtítulos.

En el *doblaje*, las fases son: el visionado y la lectura del guión, la traducción y el ajuste (la adecuación visual y temporal del texto traducido a los movimientos bucales, gestos y duración temporal de los enunciados de los personajes de pantalla), la dirección, el asesoramiento lingüístico y la interpretación final. Otras reglas técnicas son las siguientes: el traductor divide el guión traducido en unidades denominadas *tomas* (*takes*). Cada toma no puede superar las diez líneas (5 líneas si interviene un solo personaje). Por lo que concierne al subtítulo, este suele tener una extensión máxima de dos líneas; sin embargo, la extensión depende del canal o medio de transmisión: se ponen menos caracteres para la gran pantalla y más caracteres para la televisión y el vídeo doméstico.

2.5.6. La subtítulos

La *subtitulación* es una modalidad de traducción audiovisual en la que el texto audiovisual original permanece inalterado y se añade, en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que se superpone y se emite simultáneamente a los diálogos que se van escuchando en versión original. Es fundamental que haya sincronización en los subtítulos. Según la definición de Díaz Cintas (2003: 32), el subtítulo es “una práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, 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 o de la pista sonora”. El subtítulo consiste en una línea o dos de texto escrito puesto en la pantalla simultáneamente al mensaje verbal original. Existen dos tipos principales de subtítulos:

-Subtitulado *intra lingüístico* (trasvase de los signos de una lengua a otros signos de la misma lengua), que se utiliza para subtítular programas dirigidos a espectadores con deficiencias auditivas totales o parciales.

-Subtitulado *interlingüístico* (de una lengua natural a otra), que se utiliza para traducir material audiovisual emitido originalmente en una lengua extranjera.

La subtítulos tiene diferentes funciones comunicativas. Su principal objetivo es el de ofrecer a un público internacional un producto creado en una lengua diferente, favoreciendo intereses económicos y culturales y superando toda barrera lingüística. La traducción *intersemiótica* (entre sistemas semióticos; de signos verbales a signos no verbales) es útil para personas con discapacidades auditivas.

La transcripción de los diálogos de una película tiene que cumplir con las siguientes restricciones o normas, que son imprescindibles para que la modalidad sea plenamente aceptada:

-la *extensión del enunciado*: hay que utilizar 35-40 caracteres por línea y solo dos líneas puesto que, de esta manera, se puede facilitar la lectura al espectador; de hecho, si el público tiene que leer mucho, se cansa, pierde la concentración y se dificulta la comprensión;

-la *sincronización* del texto escrito con el diálogo original: si el mensaje escrito no corresponde al personaje que habla, no se entenderá qué pasa ni quién está hablando y se impedirá la comprensión;

-el tiempo de *permanencia en la pantalla*: desde un mínimo de medio segundo hasta cuatro segundos. Si el subtítulo permanece menos de medio segundo, el lector/espectador no conseguirá leer toda la información y, si el subtítulo aparece en la pantalla por más de cuatro segundos, el espectador/lector, al terminar de leer, se preguntará por qué los subtítulos permanecen largo tiempo y perderá la atención en la secuencia;

-el *color* y el *carácter*: los subtítulos tienen que ser fácilmente visibles, por eso tienen que tener un color que contraste con el fondo y que resalte sobre las imágenes (generalmente, las líneas escritas son de color blanco y para que el carácter sea de fácil comprensión, tiene que ser sencillo como el Times New Roman o el Tahoma, por ejemplo);

-la *posición*: normalmente los subtítulos se colocan en el centro, en la parte baja de la pantalla.

El proceso de *subtitulación*:

Hurtado Albir (1999: 183-84) y Castro Roig (2001: 267-298) explican que la subtitulación consta de cinco pasos:

- *Visionado y lectura del guión*: es la fase en que el traductor tiene el primer contacto con el texto y analiza las imágenes cinematográficas o televisivas desde un punto de vista técnico.
- *Segmentación*: es el proceso mediante el cual se localizan y marcan todos los puntos de entrada y salida de los subtítulos de una película para luego encajar la traducción en ellos.
- *Traducción*: es la fase en que el traductor realiza la traducción del guión que le ha sido entregado por el cliente. (Según algunas agencias de traducción, es necesario mantener el sentido original, aunque para algunos subtítulos se eliminan elementos superfluos como pleonasmos, repeticiones, interjecciones, redundancias, etc., que no perjudican el significado).
- *Adaptación y edición*: es la fase más compleja puesto que consiste en la sintetización de los diálogos para adaptarlos a la longitud y dimensiones del espacio destinado a

los subtítulos. (Es importante abreviar o eliminar los enunciados que pueden expresarse con un número reducido de palabras o cuya interpretación resulta clara a través de las imágenes).

- *Simulación*: en esta fase se simulan los subtítulos sobreimprimiéndolos en una proyección del vídeo. Durante este proceso se llevan a cabo ajustes, ampliaciones, correcciones, etc.

Es evidente que, si se decide traducir las canciones, se tendrán que subtítular todas. Lo más importante de esta modalidad es la *simplificación*, es decir, la reducción de los diálogos y la eliminación de la información accesorio. Otra característica de la subtitulación es el lenguaje *neutro*. De hecho, no se traducen acentos, localismos, inflexiones particulares, entonación, etc.

Por lo que concierne a las ventajas de la subtitulación, cabe señalar su gran influencia en el aprendizaje de lenguas extranjeras puesto que motiva tanto la escucha o aprendizaje de una lengua como el interés por los elementos socioculturales que caracterizan a los hablantes del idioma extranjero.

2.5.7. El doblaje

El *doblaje* es una técnica que consiste en sustituir la banda sonora de un texto audiovisual en lengua origen por otra banda sonora en lengua meta del mismo texto (Agost, 1999: 58). Muchos autores comparten la misma idea (Rossi, 1999; Chaves 2000; Chaume 2004a). Si se desea lograr lo que Herbst llama “equivalencia traductora” (Herbst, 1994: 67), es decir, la equivalencia del texto en su totalidad, la mejor estrategia de traducción es el *doblaje*.

El *doblaje* es un sistema que prevé que los diálogos originales sean sustituidos por nuevos diálogos que, traducidos y elaborados respetando los contenidos y la expresividad de la obra original, intentan reproducir la actuación, el ritmo, la cadencia y los movimientos labiales de los protagonistas de la película. Dichos diálogos son interpretados por actores profesionales, los dobladores, que tienen que recrear la misma fluidez, el mismo dinamismo en el habla como si los personajes de la pantalla se estuvieran expresando realmente en la lengua de los espectadores. En ningún momento

los actores tendrán que cambiar el sentido o el significado del texto original. De hecho, los dobladores no tienen la libertad de crear o de modificar un parlamento sobre la marcha, tal y como sucede en las representaciones de obras de teatro. Ellos tendrán que atenerse a las intenciones de habla de los actores originales. Lo importante es precisamente eso: que los dobladores sepan captar el alma de los actores de la versión original y sepan identificarse con los personajes que doblan.

Las intenciones son sumamente significativas porque nos ayudan a penetrar el pensamiento de los protagonistas del producto audiovisual. Sin embargo, se puede hablar de “italiano o de español doblado” como si fuera una lengua autónoma propia de los dobladores, con sus propias reglas y convenciones. El italiano doblado que, como hemos visto anteriormente, es llamado también *doppiaggese*, es un idioma, hablado solo por los dobladores, que se caracteriza por una serie de expresiones, frases y palabras sueltas que un hablante nativo italiano difícilmente utilizaría. A tal propósito, observemos la siguiente afirmación:

“Nell’etimo di doppiare (doppione, doppiezza) è insito il significato di inganno, simulazione, doppio senso, trucco. C’è però anche quello di aumentare, accrescere, ingrandire (e il suo contrario: piegare, curvare in due per un peso o un dolore). C’è il senso dell’artificio retorico (raddoppiamento) e dell’ambiguità. [...] Sono tutti termini appropriati a definire ciò che noi oggi intendiamo come “doppiaggio” in riferimento al cinematografo [...] Il doppiaggio è proprio un trucco, uno di più di quanti già compongono il messaggio filmico; una convenzione, una tecnica il cui risultato ha due madri, quella che viene da lontano (la colonna sonora originale) e quella confezionata in casa (la colonna sonora in italiano)”⁹⁰

Siempre se ha pensado que el doblaje era un escándalo porque el cine empezaba a *hablar*, perdiendo su universalidad de lenguaje no verbal, de juego de sombras y de iconos, para adoptar lo que Luigi Pirandello (1929) consideraba como “voce che viene fuori grottescamente dalla macchina, voce di macchina e non umana, sguaiato

⁹⁰ Comuzio, E., “Voce/volto. Problemi della vocalità nel doppiaggio cinematografico”, *il verri* 1-2 marzo-giugno, 1993, pág. 191 (Cit. en Bollettieri Bosinelli, R.M., *Il doppiaggio, Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Clueb, 1994). En la etimología de doblar (duplicado, doblez) está implícito el significado de engaño, simulación, doble sentido, truco [pensemos que en español *la doblez* es sinónimo de hipocresía, ambigüedad]. Sin embargo, también significa aumentar, acrecentar, agrandar (y lo contrario: curvar o doblar en dos por el peso o el dolor). Se percibe el sentido del artificio retórico (duplicación/redoblamiento) y de la ambigüedad. [...] Se trata de términos apropiados para definir lo que hoy entendemos por “doblaje” referido al cinematógrafo [...] El doblaje es precisamente un truco, uno más entre los que componen el mensaje filmico; una convención, una técnica fruto de dos madres, la que viene de lejos (la banda sonora original) y la confeccionada en casa (la banda sonora en italiano).

borbottamiento de ventriloqui, acompañado da quel ronzo e frigio insopportabile di grammofoni” (1960: 1033).⁹¹

Oreste Lionello (1994: 45) afirma que el significado de doblaje, que está a la base de una sociedad pragmática, está en la misma palabra *doblaje*, el concepto de *doble*, de *dos*. Puesto que el texto doblado es el *segundo* texto, derivado del primero, no es original/es un no-original, porque es segundo.

“L’imitazione è *limitazione*. La creazione è importante, non l’imitazione.” Il doppiaggio è un’imitazione dell’originale, caratterizzato dalla secondarietà. “Il primo falso in doppiaggio è l’originale stesso. Il cinema, infatti, è nato come immagine e solo a un certo punto si è messo a parlare, cosa che non appartiene alle ombre cinesi di cui il cinema, in fondo, è uno sviluppo tecnico. Sembrerà strano ma il testo doppiato fin quando mantiene la sua alterità nei confronti del testo originale, dichiara una sua valenza innovativa [...] La traduzione e il doppiaggio sono forme d’arte, ma sono altresì ritenuti assolutamente secondari a qualsiasi forma d’arte, perché non sono opere originali. Nel caso di un quadro il doppiaggio sarebbe un falso”. [...] Il quadro è un’opera chiusa. Il film è un’opera che sopporta, è un vassoio che trasporta ed è un mezzo di trasporto che si reca appresso tante e tante falsità, finzioni”.

⁹²

Es evidente que hay casos en que la traducción no es falsa y se revela auténtica y útil, sin embargo, según las palabras de Oreste Lionello, el *doblaje* es una falsificación porque no es original, aunque pueda llegar a ser igual a la versión de partida. Por naturaleza, el doblaje tiene que ser falso para resultar verdadero. Porque si intenta ser auténtico, real, entonces aparece en toda su modestia, en toda su pobreza. ¿Qué significa esto? “Che il doppiaggio deve rispettare prima di tutto la propria falsità, deve essere assolutamente falso, a parte determinati limiti tecnici come la lunghezza delle battute – anche questo limite, tuttavia, può essere trascurato. [...] Il falso, purtroppo, non porta con sé la figura del doppio, ma porta con sé, legato al guinzaglio, l’imbecille che ci ha creduto.

⁹¹Pirandello, L., “Se il film parlante abolirà il teatro”, *Saggi, poesie, scritti varii*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti (Cit. en Fink, G., “La parola e i suoi codici”, pág. 32, *Il doppiaggio, Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Clueb, 1994). Voz que sale, de forma grotesca, de la máquina, voz de máquina y no humana, grosero refunfuñar de ventrílocuos, cuya música ambiental era un zumbido y chisporroteo insopportable de gramófonos.

⁹²Lionello, O., 1994: 46-48. El primer (elemento) falso en el doblaje es el original mismo. De hecho, el cine nació como imagen y solo a cierto punto se puso a hablar, hecho que no pertenece a las sombras chinescas de las que, en el fondo, el cine es un desarrollo técnico. Parecerá raro pero, mientras el texto doblado conserve su alteridad respecto al texto original, afirmará su valencia innovadora [...] La traducción y el doblaje son formas de arte, pero son secundarias respecto a otras formas de arte porque no son productos originales. Si el doblaje fuera un cuadro, sería una falsificación. [...] El cuadro es una obra cerrada. El filme es una obra que soporta, es una bandeja que transporta y es un medio de transporte que se arrastra muchas falsedades y ficciones.

[...] quando si fa qualche cosa che non è l'originale dobbiamo sempre far sapere che *non è l'originale*" (Lionello, 1994: 48).⁹³

Renoir (1939) exteriorizaba su desprecio por el doblaje a través de las siguientes palabras: "Io considero il doppiaggio una mostruosità, una specie di sfida alle leggi umane e divine. Com'è possibile ammettere che un uomo, che possiede una sola anima e un solo corpo, faccia sua la voce di un altro uomo, possessore a sua volta di un'anima e di un corpo del tutto diversi? È una sfida sacrilega alla personalità umana" [...] (cit. en Comuzio, 1993: 192-93).⁹⁴

Si bien comprendemos la observación polémica de Renoir, no estamos de acuerdo con su opinión precisamente porque consideramos que los actores de doblaje tienen que tener la capacidad de captar el alma de los actores originales cuando interpretan sus propios papeles. La habilidad de los dobladores consiste precisamente en asir esos elementos ocultos, entrañables que caracterizan a todo actor que se indentifica con el personaje que interpreta. Por eso tiene que intentar penetrar el alma del personaje, tiene que darle vida y sentir que vive en su cuerpo y en su psique. Tiene que ser capaz de *animar, vivificar* al actor de la versión original que se ha quedado *sin voz*. Es cierto que no puede modificar las intenciones del actor de la lengua origen; no puede cambiar un llanto con una risa, un suspiro con un bufo, etc., pero debe *reflejar* exactamente lo que el actor original expresa, siente, percibe, como si fuera un *espejo*. De hecho, cuando los dobladores se ponen frente al micrófono para grabar, observan detenidamente los movimientos, los gestos, las miradas y las intenciones de los actores originales porque deben darles la misma vida, como si fuera la proyección de su *doble*, como si la voz del doblador fuera la cuerda de una caja musical que hace mover y sonar al personaje mudo. El actor de doblaje tiene que saber entrar en la mente y en el corazón del personaje interpretado por el actor original. Gracias a las imágenes que complementan las palabras (y viceversa), el doblador tiene las herramientas necesarias para comprender los

⁹³El doblaje tiene que respetar, en primer lugar, su propia falsedad, tiene que ser absolutamente falso, excepto por lo que concierne a determinados límites técnicos como la extensión de los enunciados/parlamentos – aunque también se pueda descuidar este límite. [...] Lamentablemente, lo falso no conlleva la figura del doble, sino que se arrastra, tirándolo de una trailla, al imbécil que ha caído en su trampa. [...] cuando hacemos algo que es una falsificación, siempre tenemos que revelar que *no es* el original.

⁹⁴Considero el doblaje una monstruosidad, una especie de desafío de las leyes humanas y divinas. ¿Cómo es posible admitir que un hombre, que posee una sola alma y un solo cuerpo, haga propia la voz de otro hombre, poseedor a su vez de un alma y de un cuerpo totalmente diferentes? Es un desafío sacrilego a la personalidad humana.

significados intrínsecos de los enunciados originales y de los aspectos socioculturales del producto origen.

-Normas del doblaje:

Por lo que concierne a las normas del *doblaje*, Chaume considera que las prioridades para obtener una buena y correcta transmisión del mensaje original y, como consecuencia, un doblaje de calidad son:

- El respeto de los movimientos bucales, corporales y la duración de los enunciados de los actores de pantalla.
- La elaboración de unos diálogos o un texto creíbles, conformes con el registro oral de la lengua de llegada y verosímiles (además de utilizar una forma gramatical correcta y funcional).
- La coherencia de lo que se escucha con lo que se ve, es decir, la coherencia entre palabras e imágenes, así como la coherencia interna del hilo narrativo argumental, y la cohesión de los diálogos.
- La fidelidad con el texto de origen, entendida como fidelidad a los contenidos.
- El respeto de unas convenciones técnicas que no dependen del traductor ni del ajustador: no se debe escuchar la versión original, el volumen de la grabación, voces, ruidos de interferencia, etc.
- La dramatización de los diálogos, es decir, la actuación no tiene que parecer fingida ni monótona.

-Fases del doblaje:

Vamos a observar cuáles son las fases del *doblaje*. Laura Salmon (2003: 188-189) las divide en:

-La *traducción* de los diálogos del guión, hecha por los dialoguistas o por los ajustadores;

-el *ajuste* de los diálogos fílmicos, realizado por los adaptadores o ajustadores que, en algunos casos, pueden coincidir con el dialoguista traductor;

-la *grabación* de la nueva banda sonora, por parte de los actores profesionales o dobladores, bajo la dirección del director de doblaje;

-la *sincronización* con las máquinas realizada por el técnico del sonido que perfecciona la sincronía de voces e imágenes.

Chaume (2004a: 72) nos explica cuáles son los pilares básicos de un doblaje que pretende ser verosímil y agradable para el espectador:

- Respeto de los movimientos de articulación bucal (*sincronía fonética o labial*): la adaptación de la traducción a los movimientos articulatorios de los labios de los personajes.
- Respeto de los movimientos corporales (*sincronía cinésica o quinésica*): la traducción debe ser adecuada a los movimientos corporales de los personajes.
- El ajuste temporal (*isocronía*): la duración equivalente de la traducción con los enunciados de los actores de pantalla.

-Sincronía fonética o ajuste labial:

Según Chaume, los grupos de sonidos que necesitan tener una correspondencia en la versión doblada son dos: los fonemas vocálicos labializados o redondeados (/o/, /u/) y los fonemas consonánticos bilabiales o labiodentales. Sin embargo, también es importante prestar atención al grado de abertura del fonema vocálico /a/, además del redondeo de los labios de las vocales posteriores o velares como la /o/ y la /u/. Por lo que se refiere a las consonantes, son visibles los movimientos de los labios y de los dientes (Pavesi, 2005: 14). Los movimientos tienen que corresponder, pero se puede sustituir una consonante bilabial sonora, como el fonema /b/, por una consonante bilabial sorda, como el fonema /p/ o viceversa. Un ejemplo propuesto por Pavesi (2005: 14) es el del italiano “figlio di puttana” traducido al inglés con “son of a bitch”, donde la “p” sorda ha sido sustituida por la “b” sonora. Es evidente que estas estrategias son necesarias en los casos de primeros y primerísimos planos y en planos de detalle de los labios. Su ausencia en esos casos causa pérdida de verosimilitud.

-Sincronía cinésica/quinésica:

La traducción debe ser adecuada a los movimientos corporales de los personajes. Se trata de una coherencia entre lo que se oye y lo que se ve. El respeto de esta concordancia es esencial debido a las diferencias culturales en los movimientos y en los gestos que pueden tener significados diferentes o contradictorios. Si se prescinde de esta

sincronía, el pacto tácito con el espectador se rompe: se escucha algo que no es coherente con lo que se ve (pensemos en un actor de la versión original que asiente con la cabeza, mientras que el doblador expresa verbalmente una negación). La sincronía cinésica tiene que ver con la coherencia semántica e iconográfica. En algunos casos, la expresividad del cuerpo depende de las culturas. Como destaca Chaume, hay culturas en las que la expresividad y la gestualidad son más marcadas, por ejemplo en Italia y en España, mientras que en los países anglosajones destacan menos. Los problemas mayores surgen al tener que traducir una expresión humorística, modismos divertidos, chistes, refranes, proverbios que remiten a imágenes particulares. De hecho, generalmente, las expresiones hechas, los juegos de palabras, los proverbios o los refranes cambian de una cultura a otra y, si el traductor no logra proponer la traducción adecuada, puede haber malentendidos, ambigüedades semánticas o fonéticas, homofonías y polisemias que difícilmente tienen una correspondencia.

-Isocronía o ajuste temporal:

La isocronía establece que la duración del enunciado tiene que corresponder a la del original (si se ve en la pantalla la boca del personaje que está hablando), puesto que es una de las características que más contribuyen a la credibilidad y a la versosimilitud de la versión doblada (pensemos en el italiano y en el español y en la diferencia de velocidad en el habla). La isocronía es fundamental porque es un elemento que todo el mundo puede percibir. La falta de isocronía causa una falta de realismo porque se puede notar el movimiento de los labios en contexto de silencio o viceversa, situación que no se realiza en la realidad. Además, el mensaje no pasa porque no se entiende a quién corresponden los diálogos y consecuentemente toda la historia. Podemos evitar respetar la isocronía en el momento en que los labios de los personajes no son visibles.

Cabe señalar que el ajustador no debe obsesionarse con el respeto de la sincronía labial puesto que lo más importante es que se consiga un habla espontánea, que respete los rasgos típicos de la oralidad. Si el texto meta parece real, los dobladores no tendrán ningún problema a la hora de recitar e interpretar su propio papel. Tal y como hemos observado en otro apartado, hay diferencias entre un texto para el doblaje y un texto oral espontáneo.

2.5.8. Diferencias entre un texto para el doblaje y un texto oral espontáneo:

Según Pavesi (2005: 30-34), las más relevantes son:

- La distancia (el espectador no puede intervenir en la conversación como en la realidad);
- el tipo de narración (la información se presenta de manera clara y precisa porque el espectador no tiene la posibilidad de intervenir, tiene que entenderlo todo gracias a lo que ve y escucha, por eso el habla fílmica es compacta y explícita);
- los turnos de los diálogos son breves y de duración similar;
- con respecto a la oralidad, la velocidad del diálogo es inferior y la pronunciación más cuidada y pulida;
- faltan los cambios de tema improvisos y los incisos;
- las interjecciones son estereotipadas.

2.5.9. Concepto de “localización” versus intención de “universalidad”

El concepto de *localización* se refiere a la “adaptación de la traducción a un grupo de clientes hasta el punto que éstos perciban el producto como originado en su propia comunidad” (Mayoral Asensio, 2001: 28-29), mientras que la máxima expresión de la intención de *universalidad* es el *neutro*. El *neutro* es una lengua que no corresponde a ningún grupo en particular de hablantes; se trata de una lengua artificial que evita aquellos rasgos que logran hacernos comprender el contexto sociocultural, el origen geográfico, los ámbitos laboral, familiar, etc.; un idioma que elude los elementos que caracterizan un discurso. Mayoral nos ofrece el ejemplo del *neutro* en las películas dobladas en Argentina puesto que en estos productos cinematográficos se evitan los lunfardismos, las aspiraciones del español porteño y se escogen los tiempos verbales más utilizados por los hablantes de la lengua.

Mayoral observa que el *español neutro* es una característica presente también en las salas de doblaje españolas. De hecho, los locutores de los medios de comunicación y los actores de doblaje utilizan un español neutro, que, en concreto, no corresponde a ninguna variedad regional. “También se da el neutro en el campo de la *localización*, donde, en estos momentos, por ejemplo, se está buscando un neutro aceptable para los

productos multimedia que permita vender una sola versión a todo el mundo hispanoparlante (se está barajando la idoneidad del español de Canarias)".⁹⁵

Cuando la traducción iguala o “nivela” las diferencias, sobre todo dialectales, del texto origen, se habla del fenómeno de *nivelación*. Conciérne al nivel sociolingüístico de los textos. En el doblaje y en la subtitulación, se tiende a igualar los “lectos” del texto de partida y a uniformizarlos en una única variedad neutra o estándar. Lamentablemente, a veces, en España, esta nivelación del lenguaje, propia del texto meta, provoca cierto rechazo en América y viceversa, “que curiosamente no se da cuando se trata de películas no traducidas, es decir, rodadas en una determinada variedad de español, lo que resulta mucho más aceptable para todos los públicos”.⁹⁶ Generalmente, las películas dobladas eliminan las variedades lingüísticas presentes en el texto origen, por lo tanto, se suprimen dialectos propios de profesiones, clases sociales de hombres y mujeres (variedades funcionales) y dialectos propios de países, regiones, ciudades, etc., concretos (variedades geográficas).

Tanto en la lengua española como en la italiana, la dificultad mayor de un traductor estriba en la traducción de elementos cómicos y de variedades, también dialectales, que son imprescindibles a la hora de caracterizar a un personaje estrafalario o de comprender situaciones particulares de comicidad. Las posibles soluciones por las que se puede optar dependen de factores externos relacionados con los objetivos de traducción. Chaume (2004) habla de los “filtros” que un producto audiovisual, previamente traducido por el traductor, va a sufrir por parte del ajustador, antes de entrar en la sala de doblaje. Por esta razón, aconseja que el traductor mismo los evite en la fase de traducción.

Entre las recomendaciones a *nivel prosódico*, encontramos:

-Optar por una articulación y pronunciación claras (frente a la articulación relajada de la conversación oral coloquial espontánea);

-evitar la supresión consonántica del discurso oral coloquial (*ven pa acá*);

⁹⁵ Mayoral Asensio, R., “Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual”, cit. en Duro, M., 2001.

⁹⁶ Zaro Vera, J.J., “Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación”, cit. en Duro, M., 2001.

- evitar la caída de la /d/ en posición intervocálica y (añadimos) el cero fónico en posición final (*he acabao; la bondá*);
- evitar la caída de las vocales átonas (**péndice*);
- evitar las metátesis (*dentrífico; fagrancia*);
- evitar añadir vocales de apoyo iniciales o epentéticas, propias de registros muy coloquiales (*amoto*);
- evitar la elisión en los enlaces intraoracionales;
- evitar asimilaciones y disimilaciones;
- acentuar la entonación y evitar ambigüedades prosódicas;
- evitar cacofonías que son espontáneas en la conversación familiar.

Si observamos las diferencias entre el registro oral prefabricado y el espontáneo a nivel sintáctico, es necesario tomar en consideración los consejos del libro de estilo de Televisió de Catalunya (Chaume, 2004: 178), según los que el traductor debe obedecer a ciertas restricciones y *evitar*:

- La creación de singulares/plurales, masculinos/femeninos analógicos;
- las flexiones verbales incorrectas;
- las concordancias agramaticales;
- las digresiones, redundancias características del registro oral (dubitaciones, hipérbatos, anacolutos, etc.);
- la segmentación del enunciado en fragmentos;
- la eliminación de preposiciones, conectores y marcadores discursivos;
- las ampliaciones y reducciones expresivas del núcleo de comunicación;
- los incumplimientos de las restricciones gramaticales o semánticas;

-las vacilaciones y los titubeos;

-las inserciones de paréntesis asociativos o interferencias para expresar pensamientos, opiniones o explicaciones añadidas sin conexión gramatical.

El traductor, en cambio, puede *usar*:

-La topicalización de los elementos informativos y expresivos más significativos;

-yuxtaposición, coordinación y subordinación de los enunciados;

-énfasis o realce de una parte del enunciado;

-expresiones de apertura y de cierre (muletillas iniciales o finales propias del registro oral) para elaborar el discurso;

-repeticiones y adiciones;

-interjecciones y vocativos;

-elisiones en fragmentos que lo necesiten.

Dado que los textos audiovisuales emulan el léxico oral espontáneo, los discursos prefabricados tienen un tono verosímil que los espectadores reconocen y con los que se identifican como hablantes. “Las relaciones de léxico con la verosimilitud en el campo de la traducción vienen de antaño. Entre la profesión, por ejemplo, circula la norma de utilizar anacronismos léxicos al elaborar la traducción de una obra clásica” (Televisió de Catalunya, 1997: 16); sin embargo, el hecho de no introducir rasgos diacrónicos propios de los otros niveles, probablemente, dificultaría la comprensión de la obra (Chaume, 2004: 181).

Por lo que concierne al *nivel léxico-semántico*, entre los *elementos de divergencia*, entre el discurso oral real y el discurso oral planificado, que acusan al texto de su previa elaboración y prefabricación, observamos algunas restricciones, así que el traductor debe *evitar*:

-Palabras ofensivas, groseras o malsonantes. Se prefiere utilizar eufemismos, según el registro y según los rasgos sociales del personaje;

- tecnicismos innecesarios, aunque ya formen parte del lenguaje coloquial habitual;
- dialectalismos en favor de términos léxicos de la lengua estándar;
- anacronismos que, en un registro coloquial, son también dialectalismos porque forman parte del caudal léxico de ciertos dialectos o idiolectos y ya no son de uso común;
- términos no normativos.

Entre los *elementos de intersección*, entre el discurso oral real y el discurso oral planificado, observamos algunas ampliaciones, por lo tanto, el traductor puede *usar*:

- Estructuras conversacionales estereotipadas y clichés;
- terminología léxica espontánea;
- la intertextualidad, sobre todo en cuanto a refranes, modismos, frases hechas, letras de canciones, eslóganes publicitarios;
- términos genéricos, palabras comodín, el argot (escolar, juvenil, social, profesional) que no sea frecuente solo en pocas regiones concretas;
- figuras retóricas, tropos literarios (comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, personificaciones, animalizaciones, dobles sentidos, alegorías, etc.).

Aunque seamos conscientes de que el discurso oral prefabricado de un texto audiovisual (nos referimos sobre todo a la técnica del doblaje porque representa uno de los objetivos principales de nuestro trabajo) sea diferente con respecto al habla coloquial espontánea real, en el nivel léxico-semántico, se aprecia más de cerca la emulación del registro oral porque el traductor dispone de un gran abanico de posibilidades y recursos que facilitan la reproducción de una conversación familiar; también se sirve de los recursos expresivos coloquiales propios de su lengua. Esto le permite utilizar las diferentes entonaciones que destacan distintas intenciones de habla, elementos expresivos y emotivos extremos, interjecciones, expresiones idiomáticas, etc., típicos de la oralidad. Además, el texto audiovisual no está formado solo por los enunciados lingüísticos sino también por la información visual y verbal y hace referencia a los elementos y objetos presentes en el contexto situacional diegético donde se produce. Esto significa que la

presencia simultánea de la imagen y de los códigos de significación transmitidos mediante el canal visual, otorgan mayor expresividad a la historia narrada. La luz de la ambientación, el uso de cierto tipo de música, el foco de luz en una determinada situación o en un determinado personaje, ciertos movimientos, gestos, particulares entonaciones o modulaciones de la voz, etc., permiten un enriquecimiento del texto y una facilitación de lo que subyace en él.

En otras tipologías de traducción, los traductores suelen centrarse en un único código, el verbal escrito, mientras que, en la traducción audiovisual, hay que tomar en consideración tanto los signos lingüísticos como los paralingüísticos. Pensemos que los elementos no verbales, por ejemplo, pueden ser decisivos a la hora de traducir y desambiguar un elemento humorístico basado en ambigüedades semánticas o fonéticas.

Por lo que concierne a la lengua italiana, cabe señalar una observación de la lingüista Maria Pavesi (2005: 131). Según la estudiosa, el italiano de las películas dobladas está caracterizado por la “neutralità delle realizzazioni fonetiche, l’assenza di colorazioni dialettali o regionali che si contrappone all’italiano di molta cinematografia e televisione nazionale. [...] Si ha un italiano del doppiaggio caratterizzato dallo scollamento tra un apparato morfosintattico e lessicale che può variamente avvicinarsi a quello dell’italiano parlato contemporaneo e una fonetica che non è marcata sociolinguisticamente, in contrasto con la fortissima solidarietà che in italiano si ha tra parlato e diatopia”⁹⁷. “La variabilità regionale è tuttora la dimensione più evidente nella situazione italiana: essa attraversa ogni altra dimensione, e salvo eccezioni artificiali non c’è parlante nativo, per quanto colto, che nella lingua parlata non mostri almeno qualche tratto fonetico diatopicamente marcato” (Berretta 1988: 763)⁹⁸.

En el doblaje, el dialecto o el italiano regional se utilizan para personajes fantásticos o cómicos. La variación sociolingüística (en particular, diastrática y diafásica)

⁹⁷La neutralidad de las realizaciones fonéticas, la ausencia de *colores* dialectales y regionales que se contraponen al italiano utilizado en el cine y en la televisión nacionales [...] Tenemos un italiano del doblaje caracterizado por la discordancia entre un aparato morfosintáctico y léxico que puede acercarse al del italiano hablado actual y una fonética que no está marcada sociolingüísticamente, en contraste con la fuerte solidaridad que hay en italiano entre la oralidad y la diatopía.

⁹⁸La variabilidad regional sigue siendo la dimensión más evidente en la situación italiana: supera todas las dimensiones, y salvo excepciones artificiales, no hay hablante nativo, por muy culto que sea, que no muestre algún rasgo fonético diatópicamente marcado en la lengua hablada.

“può venire resa spostando tutta la caratterizzazione suscelte morfogrammaticali e lessicali” (Pavesi, 2005: 133).

Vamos a observar algunos rasgos salientes del *italiano colloquial*:

-Dislocaciones a la derecha y a la izquierda (para poner énfasis en los diferentes elementos del enunciado, mientras que en el texto escrito, se tiende a respetar el orden de la frase (*Io me li sono sudati questi soldi; Quell'articolo lo voglio tradotto per questa sera*));

-el uso del pronombre “gli” en lugar del pronombre “le” cuando nos referimos al género femenino o el uso de las redundancias pronominales (*Cosa hai detto a Marta? Gli ho detto quello che pensavo di lei; Ci devi mettere un lucchetto a questa porta; Ci vuoi parlare o no con tuo padre?; Ci vuoi la cipolla nell'insalata?*);

-el uso del Indicativo en lugar del Subjuntivo (*Credevo che era un amico tuo; Mi aspettavo che diceva la verità; Prima che te ne vai, aggiustami questa sveglia, per favore*);

-el uso de “averci” como verbo lessico (*C'ho ancora fame; C'hai sonno?*);

-la negación simple preverbal con valor contrastivo “mica” y la partícula interrogativa “che” en las preguntas polares (*Non sai mica tutto di lui, come fai a fidarti?; Io mica gliel'ho raccontato; Che me la prepari una tazza di cioccolata calda?*);

-el acusativo preposicional (*A me non me la dai a bere; A me non mi freggi*);

-el uso de expresiones gergales (*Schiaffaci su una toppa; O così o ciccia; Ha tirato le cuoia ieri notte; Mi stai tirando scemo con le tue preoccupazioni*).

El uso de expresiones coloquiales o de la jerga popular da la impresión de un habla espontánea, de acuerdo con un contexto comunicativo familiar. Sin embargo, en la lengua doblada encontramos expresiones, fórmulas estereotipadas y convencionales que reflejan directamente el proceso traductivo y las equivalencias forzadas entre una lengua y otra. A menudo se trata de formas que en italiano “sono marginali, superflue o innaturali, alle quali ci siamo però gradatamente abituati senza per altro lasciarle penetrare, se non in rari casi, nel nostro italiano parlato” (Pavesi, 1994: 137).

En algunos casos, se han generalizado formas y expresiones que, en italiano, se utilizan solamente en algunas áreas geográficas, y en ciertos contextos socioculturales, pero que, sin embargo, en la lengua de llegada doblada, permiten una equivalencia sistemática con expresiones coloquiales de la lengua de partida. Pavesi (1994: 138) nos hace notar el uso de “amico” (expresión meridional, típicamente masculina, del italiano coloquial-jergal): “Nel doppiaggio conserva la sua valenza aggressiva o di distacco (chi riceve l’appellativo “amico” è raramente un amico e le intenzioni di chi lancia l’appello non sono sempre amichevoli), ma subisce un processo di neutralizzazione sociolinguistica, perdendo la sua connotazione regionale”.⁹⁹

Es evidente que algunas propuestas de traducción no causan ningún problema, mientras que otras se revelan como un fracaso y pueden causar malentendidos. Por esta razón, para el traductor-dialoguista resultan menos difíciles los problemas relativos a la estructura del código lingüístico o a la sincronía fonética/labial con respecto a los que se refieren a la traducción de determinados términos léxicos o ciertas expresiones idiomáticas que no se pueden traducir al pie de la letra. A tal propósito, coincidimos con la observación de Mason sobre el doblaje: “it is frequently not the propositional content but rather some aspect of pragmatic meaning which is altered between source text and target text” (Mason, 1994: 1064).

Pavesi sugiere que el traductor puede adoptar tres puntos de vista fundamentales:

- El sistema de llegada con sus convenciones de formalidad-informalidad, distancia-intimidad, poder-solidaridad (cfr. Brown & Gilman, 1960), referidas a las posibles parejas de interlocutores (médico-paciente, vecino-vecino, padres-hijos, etc.).
- El sistema de partida con sus convenciones.
- El contexto cinematográfico, en que se pueden utilizar alocutivos para conseguir determinados efectos.

2.5.10. Técnicas y estrategias de traducción

La “teoría funcionalista” de la traducción, formulada por Vermeer y Katharina Reiss (1978: 99-102), hace hincapié en “la *función* del texto traducido en la cultura meta,

⁹⁹En el doblaje, conserva su valor agresivo o de desapego (si llamamos “amigo” a nuestro interlocutor, no le consideramos como tal, y las intenciones del hablante no siempre son amistosas), pero sufre un proceso de neutralización sociolingüística y acaba perdiendo su connotación regional.

que se convierte en el elemento extratextual más importante, es decir, el que determina prácticamente todas las estrategias del traductor” (Zaro Vera, cit. en Duro, M., 2001: 51).

Las operaciones mentales del traductor son denominadas precisamente *estrategias de traducción*. Chesterman (1997) habla de “estrategias globales” (relacionadas con las actividades) y “estrategias locales” (relacionadas con las acciones y las operaciones); también hace una segunda distinción entre las “estrategias de comprensión” (que tienen que ver con el análisis del texto original) y las “estrategias de producción” (que son el resultado de diferentes estrategias de comprensión y manifiestan de qué manera el traductor manipula el material lingüístico para producir un texto final adecuado).

Generalmente, los elementos más difíciles de trasvasar de la lengua/cultura origen a la lengua/cultura meta, por su referencia a un contexto cultural origen específico, son los que abordan los siguientes temas:

- Nombres de localidades geográficas.
- Unidades de medida.
- Instituciones.
- Comidas y bebidas.
- Juegos y diversiones.
- Juegos de palabras y modismos.
- Canciones de cunay proverbios.
- Variedades dialectales.
- Chistes y ocurrencias humorísticas.
- Vulgarismos y expresiones malsonantes.
- Variedades lingüísticas de tipo geográfico, étnico y social.

Chiaro (1992) afirma que la comicidad o el humorismo no siempre constituyen un problema de traducción. El autor reúne una categoría de elementos “universally funny”, cuya comicidad es común a América del Norte y a Europa occidental, como por ejemplo: una persona que resbala con la cáscara de un plátano, o (añadimos), una persona que resbala en la nieve, un individuo que pisa un excremento o un pájaro que evacua encima de la cabeza de una persona...Son las típicas desaventuras de las personas desafortunadas, por ejemplo. Además, Francesca Gaiba (1994: 105) nos explica que existe “una ‘comicità di scena’ o ‘di situazione’ legata a immagini che sono divertenti in sé e per sé, o a

espressioni buffe del corpo o del viso”. Pensemos en personajes como el Gordo y el Flaco, Charlie Chaplin, Totò, Fantozzi, Cantinflas, Mister Bean, Woody Allen... . Tenemos también una “comicità di parola” que, sin embargo, conlleva serios problemas de traducción. Este problema no se presenta solo en las traducciones audiovisuales sino también en la traducción de obras literarias, teatrales, de tebeos, anuncios publicitarios, anécdotas, chistes, etc. Al examinar las ocurrencias chistosas, humorísticas, Chiaro (1992) observa que la traducción formal, al pie de la letra, de un enunciado/un parlamento, generalmente, consigue unos resultados decepcionantes: el juego de palabras no puede ser el mismo ni surtir el mismo efecto en otra lengua, y las salidas graciosas que a menudo tienen referencias culturales bien precisas, pueden no resultar divertidas en otra cultura porque se pierde el efecto cómico y chistoso. Por lo tanto, normalmente, se tiende a usar una ocurrencia que resulte bromista y brillante en la lengua de llegada manteniendo una equivalencia dinámica, basada en el efecto de tal gracia en el público meta, en detrimento de una equivalencia formal, basada en el aspecto semántico. El resultado será una ingeniosidad diferente, pero que, sin embargo, podrá reconocerse como una salida divertida también en el producto fílmico de llegada. Eso sí, lo importante es mantener el *core*, es decir, las alusiones al sujeto o el mismo tipo de broma.

Es evidente que hay momentos en que el traductor lo tiene muy difícil, por ejemplo, cuando tiene que traducir enunciados en que se mencionan nombres de personajes o que hacen referencia a las imágenes de la pantalla. Por lo que concierne, en cambio, a la traducción de los títulos de las películas, generalmente, se sigue el criterio de la eficacia y no el de la fidelidad. De hecho, la traducción de los títulos tiende a ser una traducción libre o la reelaboración del título original. En cuanto a los mensajes escritos *externos*, como por ejemplo, título, créditos del principio y del final, acotaciones, subtítulos que son utilizados para traducir una lengua extranjera con respecto a la lengua origen, generalmente, son sustituidos por otros mensajes escritos en la lengua de llegada; mientras que, por lo que concierne a los mensajes escritos *internos*, es decir, los que aparecen en el interior de las secuencias, como por ejemplo: carteles indicadores, señalizaciones, matrículas de coches, periódicos, revistas, libros, cartas, mensajes, frases escritas en las paredes, etc., normalmente, no necesitan ser traducidos y se dejan “pasar” como parte integrante del ambiente o de la atmósfera del país extranjero. Sin embargo, en algunos casos, hay textos escritos que tienen un papel clave en la película y que se

ponen en primerísimo plano de manera que el público pueda leerlos. Las estrategias de traducción que se adoptan comúnmente son el uso de subtítulos o de una voz en off.

Puesto que el texto audiovisual es un *texto multidimensional* cuya coherencia depende de los mecanismos de cohesión entre la narración verbal y la narración visual, el traductor debe poner en práctica una serie de estrategias de traducción que permitan “transmitir no solo la información que contiene cada narración, sino el sentido que irrumpe como fruto de su interacción: un valor añadido (Chion, 1993, cit. en Chaume, 2004: 27) o un significado extra (Fowler, 1986: 69 y ss.) que va más allá de la mera suma de ambas narraciones” (Chaume, 2004). El valor añadido es el valor expresivo o informativo con el que un sonido enriquece la imagen, creando el efecto realidad y estableciendo la relación inmediata entre lo que se oye y lo que se ve. En la traducción audiovisual es necesario que el traductólogo conozca los mecanismos de cohesión entre imágenes y palabras (código icónico y código verbal).

La traducción es el resultado de decisiones condicionadas por emociones, vivencias, experiencias lingüísticas, bagaje cultural, etc. El traductor, que tiene primero la función de *receptor*, y, segundo, la de *emisor*, debe poseer la “esercitata abilità nel commutare velocemente la propria mente da un’identità linguoculturale a un’altra” (Salmon, 2003: 215). Al traducir, él evalúa su propuesta de traducción y las reacciones del receptor ante el producto traducido. Tales reacciones determinan si su propuesta de traducción es eficaz y funcional. Para traducir, el traductor necesita *competencias traductoras* (Díaz Peralta, 2008), es decir, la *competencia lingüística* relativa a las lenguas de trabajo (de partida y de llegada) y la *competencia extralingüística*; además, el traductor es también un *mediador cultural* puesto que conoce los aspectos socioculturales de los países en que se hablan las dos lenguas. El contexto sociocultural condiciona el funcionamiento del texto de original.

Hurtado Albir (1999: 36) explica que los procedimientos técnicos de traducción se relacionan con los resultados concretos a los que se llega cuando se propone una solución traductora, mientras que las estrategias afectan al proceso. Sin embargo, algunos mecanismos pueden funcionar como técnicas y estrategias a la vez.

Dentro del proceso de resolución de problemas, Wilss (1994) hace una diferencia entre *estrategias de resolución de problemas* y *estrategias de toma de decisión*. Entre las

estrategias de resolución de problemas, encontramos la *traducción en etapas múltiples*, es decir, cuando el traductor no logra encontrar la solución definitiva en la primera fase, por lo tanto, hace diferentes propuestas hasta llegar a la solución más funcional y adecuada. En la fase de *toma de decisiones* intervienen varios factores, como: el sistema cognitivo del traductor, sus conocimientos, las pautas de la tarea, el espacio del problema.

Hurtado Albir (2001: 286-87) considera que los problemas de traducción son dificultades objetivas en la tarea traductora y hace una diferencia entre *dificultades* y *problemas*, explicando que lo que es automático e inmediato para un traductor, no lo es para otro y que las dificultades debidas a falta de tiempo o de conocimientos no son problemas de traducción.

Entre los *problemas de traducción*, Hurtado Albir (2001: 288) hace la siguiente clasificación:

- Problemas lingüísticos de carácter normativo (discrepancias entre las dos lenguas)
- Problemas extralingüísticos (de tipo temático, cultural o enciclopédico)
- Problemas instrumentales (dificultad en la documentación y en el uso de herramientas informáticas)
- Problemas pragmáticos (relacionados con los actos de habla, y los derivados del encargo, del destinatario y del contexto).

-Método, estrategia y técnica:

Hay una diferencia entre *método, estrategia y técnica* de traducción.

“El **método traductor** es el desarrollo de un proceso traductor determinado regulado por un principio en función del objetivo del traductor [...] La **estrategia** posee un carácter individual y procesual ya que consiste en los mecanismos utilizados por el traductor para resolver problemas encontrados en el desarrollo de ese proceso en función de necesidades específicas. La **técnica** de traducción es la aplicación concreta visible en el resultado, que afecta a zonas menores del texto” (Hurtado Albir, 1996: 47, 2001:249-250).

Mientras la *estrategia* está orientada a la resolución de problemas traductivos y su estudio está más centrado en el proceso, la *técnica* es una aplicación de una decisión consciente tomada en la fase de fijación del método traductor.

Entre las *estrategias*, Hurtado Albir (1996: 52-53) señala:

- *Las estrategias de comprensión* (diferenciación de tipos de discurso; identificación de las estructuras de los textos; diferenciación de ideas principales y secundarias; establecimiento de relaciones conceptuales, etc.).
- *Las estrategias de expresión* (diferenciación entre los diversos tipos de expresión escrita; análisis de adecuación al texto escrito, etc.).
- *Las estrategias de adquisición de la información* (selección de la información; búsqueda de información en diccionarios; realización de inferencias, etc.).
- *Las estrategias del proceso de inferencia* (detectar un problema de traducción; reformular en voz alta; parafrasear; retraducir; evitar palabras cercanas al original; evitar el mismo orden de palabras que el original, etc.).

Puesto que la estrategia soluciona problemas, es evidente que si no se hallan problemas de traducción, tampoco es necesario utilizar estrategias. Cada traductor puede desarrollar e interiorizar sus propias estrategias. Tal y como se señala en Pozo *et al.* (1994), el hecho de enseñar a resolver problemas significa proporcionar estrategias generales que, una vez adquiridas, se pueden aplicar todas las veces que nos encontremos con situaciones nuevas o difíciles de solucionar.

En el “procedimiento técnico de traducción” (Vinay & Darbelnet, 1958, cit. en Hurtado Albir, 1999), los procesos de transferencia lingüística actúan en tres planos lingüísticos: el léxico, el morfo-sintáctico y el semántico, que son fenómenos mentales. Para Vázquez Ayora (1977), los “procedimientos técnicos de ejecución estilística”, que incluyen dos tipos fundamentales de traducción, la *literal* y la *oblicua* o *dinámica*, son herramientas lingüísticas que facilitan el trabajo del traductor, mientras que “los procedimientos generales de la traducción” abarcan la preparación del proyecto de traducción y la revisión. Si el traductor no conoce las técnicas de la lingüística contemporánea, tendrá perplejidades que le “condenarán al literalismo, causa universal de toda clase de errores” (1968: 251).

-Cotexto, contexto situacional, contexto:

Por lo que concierne al *contexto*, es entendido como el entorno lingüístico de un elemento o como el entorno extralingüístico en que se usa la lengua. Hatim y Mason (1990) hacen una diferencia entre *cotexto*, *contexto situacional* y *contexto*.

El *cotexto* es “el entorno textual de una unidad lingüística”.

El *contexto situacional* o *de situación* se refiere a “todos los aspectos de la situación en que tiene lugar el hecho lingüístico y que son pertinentes de cara a la interpretación de ese hecho”.

El *contexto* es “el entorno extratextual que ejerce una influencia determinante en el lenguaje que se usa” (Hurtado Albir, 1999: 37). El contexto está formado por tres *dimensiones*: la *dimensión comunicativa* (que se relaciona con la variación lingüística, el uso de la lengua con sus diferentes registros, y el usuario, con variedades dialectales que dependen de la variación geográfica, social, temporal, del uso estándar y del idiolecto, es decir, de los rasgos característicos o manera idiosincrásica de usar la lengua), la *dimensión pragmática* (que configura la intencionalidad del discurso y está relacionada con los actos de habla, con las nociones de implicación y presuposición) y la *dimensión semiótica* (que afecta al sistema de valores de una determinada cultura y a la influencia del trasfondo cultural).

Las *normas* traductoras son las pautas de comportamiento que hay que seguir en el proceso de traducción. Lo primero que se establece es si el traductor se somete a la lengua/cultura de llegada y sus normas (*aceptabilidad* o *domesticación*) o a la lengua/cultura de partida (*adecuación* o *extranjerización*). Para transferir los elementos culturales, el traductor utiliza una serie de técnicas que reflejan soluciones de índole textual (Hurtado Albir, 1999: 36-37).

-Técnicas de traducción:

- La *adaptación* (se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la lengua receptora).
- La *ampliación* (se añaden elementos lingüísticos; es un recurso usado especialmente en interpretación consecutiva y en el doblaje).

- La *amplificación* (se introducen precisiones que no aparecen en el texto origen, como por ejemplo, información precisa, paráfrasis explicativas, notas del traductor, etc., que sirven para amplificar elementos implícitos).
- El *calco* (se traduce literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico y estructural).
- La *compensación* (cuando en una parte de la oración hay una pérdida de significado, efectos estilísticos, sonoros, cómicos, humorísticos, efecto pragmático, etc., y la compensamos en otra parte de la misma oración o en una oración contigua).
- La *comprensión* (se sintetizan elementos lingüísticos; se utiliza especialmente en la interpretación simultánea y en la subtitulación).
- La *creación discursiva* (se introduce un elemento imprevisible fuera de contexto).
- La *descripción* (se sustituye un término o una expresión por la descripción de su forma y/o función).
- La *elisión* (no se formulan elementos de información presentes en el texto original).
- El *equivalente acuñado* (se usa un término o expresión equivalente en la lengua meta y reconocido por el diccionario, por el uso lingüístico).
- La *generalización* (se utilizan términos más generales o neutros).
- La *modulación* (se realiza un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento con respecto al texto original; puede ser léxica y estructural).
- La *particularización* (se hace uso de términos más precisos o concretos).
- El *préstamo* (se integra una palabra o expresión de otra lengua tal cual. Puede ser puro, sin ningún cambio o naturalizado, transliteración de la lengua extranjera).
- La *reducción* (no se añade información del texto de partida).
- La *sustitución* (se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos o viceversa).
- La *traducción literal* (se traduce un sintagma o una expresión palabra por palabra).
- La *transposición* (se cambia la categoría gramatical sin cambiar el sentido del mensaje).
- La *variación* (se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto social, geográfico, etc.).

Un elemento fundamental que hay que tomar en consideración a la hora de traducir es la *distancia temporal* entre el momento en que se creó el texto original y el momento de la traducción. Para solucionar el problema, hay que tomar en cuenta la *finalidad*

comunicativa de la traducción puesto que ella determina el destinatario, sus necesidades o deseos. De hecho, el receptor necesita comprender el texto como el destinatario del texto original. La traducción conlleva un proceso de comprensión y de reexpresión y no una mera transcodificación de una lengua a otra. Esto significa que el traductor tiene que ponerse en la piel del autor original, viéndose a sí mismo como real productor del texto de llegada. Son importantes los funcionamientos textuales, los registros lingüísticos, el contexto de situación, la caracterización de los personajes, la espontaneidad, el dinamismo, los aspectos estilísticos, socioculturales, además de todos los recursos genuinos, naturales de la lengua de llegada. Otro aspecto necesario y significativo es la consideración de las *estrategias de traducción* que el traductor adopta para reformular el sentido del texto de partida.

-Estrategias de traducción:

Las *estrategias de traducción* son procedimientos individuales, verbales y no verbales, conscientes o inconscientes, que el traductor utiliza para solucionar los problemas traductivos encontrados en el proceso traductor y mejorar su eficacia en función de sus necesidades específicas. Hurtado Albir (2001: 277-278) opina que los aspectos que las caracterizan son:

- La existencia de estrategias de diverso tipo.
- La existencia de estrategias a diverso nivel.
- La diversidad de estrategias según el tipo y la modalidad de traducción o la dirección (directa o inversa).
- La diversidad de estrategias para solucionar un problema de traducción.
- La utilización de las estrategias no solo para resolver problemas, sino también para mejorar la eficacia del proceso traductor.

-Domesticación versus Extranjerización

Cuando se habla de estrategias o técnicas de traducción para el doblaje, es preciso profundizar en dos aspectos sumamente importantes y contrarios, es decir, la *Domesticación* (o *Naturalización*) y la *Extranjerización* (o *Exotización*). Los términos, acuñados por Venuti (1995: 20), se refieren a dos maneras diferentes de traducir y, por lo tanto, a dos objetivos bien distintos.

La *domesticación* implica traducir con un estilo claro, fluido, de manera que el receptor de la lengua/cultura meta pueda comprender perfectamente de qué se está hablando y no tenga dificultades a la hora de enfrentarse con un producto extranjero. *Domesticar* es un procedimiento de traducción cuyo resultado es un texto *transparente*, de lectura fácil, puesto que los elementos exóticos son sustituidos por otros de la lengua de llegada.

La *extranjerización*, en cambio, es el proceso contrario; por lo tanto, el traductor no piensa en el espectador u oyente de la lengua/cultura meta, sino que se preocupa por mantener los rasgos particulares, extraños de la lengua/cultura origen. *Extranjerizar* es un procedimiento de traducción cuya función principal es la de reproducir la idiosincracia cultural del texto de partida. El traductor mantiene el carácter de *alteridad* en el texto meta, aunque esto conlleve el uso de un estilo poco claro y de difícil comprensión. En la subtitulación, en cambio, el público meta es siempre consciente de lo “ajeno” puesto que escucha la banda sonora de la película extranjera original; esto implica que la traducción esté orientada a la cultura de origen. Muchas veces, cuando el traductor no traduce voluntariamente un elemento cultural a la lengua de llegada, por una parte, destaca la voluntad de hacer “esforzar” al oyente/espectador, por otra parte, en cambio, confía en el bagaje cultural del receptor y sabe que éste será capaz de identificar el elemento extranjero gracias a su experiencia de vida y a los conocimientos previos aprendidos en su entorno cognitivo. El traductor tiene confianza en un “espectador implícito” o *ideal viewer* (Kovacic, 1995: 378). La subtitulación es una técnica más extranjerizante que domesticadora y permite observar de cerca el trabajo del traductor. El doblaje, en cambio, no permite la visibilidad del traductor; es más, su labor es más invisible pero más incisiva, fuerte, dinámica y más atrevida porque tiende a saltar las barreras extranjeras, domesticando el texto audiovisual y llevándolo hacia el oyente. Sin embargo, el producto final, como hemos observado en otro apartado, está caracterizado por una apariencia “falsa” (Venuti) de fluidez y cercanía a la lengua/cultura de llegada.

2.5.11. Usos de palabras malsonantes en la traducción audiovisual

-La contaminación lingüística:

El adaptador de diálogos para el doblaje es el que revisa, retoca, añade, descarta o da el visto bueno al trabajo del traductor. La versión definitiva del guión se debe a él, por

lo tanto, él es también el responsable del buen resultado de los parlamentos doblados. El logro del ajuste facilitará la interpretación de los actores de doblaje. Al ajustador “se deben muchos de los aciertos o desatinos que el espectador escucha cuando está delante de la pantalla de cine o de televisión” (Duro Moreno, 2001: 166). Cuando el espectador ve una película doblada de la lengua original a la suya, no sabe ni debe saber en qué consiste el trabajo de ajuste o de adaptación lingüística y cultural, puesto que lo único que debe hacer es disfrutar de lo que oye y de lo que ve en la pantalla, aceptando algunos elementos extranjeros o exóticos presentes en el producto audiovisual. El problema que se verifica al ver un producto cinematográfico es que el espectador se acostumbra tanto a los doblajes al español que escucha o ve en la tele o en el cine, que termina por hacer uso de esa modalidad de español doblado de forma natural y en sus actos de habla cotidianos. Esto, lamentablemente, causa un “preocupante empobrecimiento sociolingüístico y cultural que amenaza con subvertir, por su gran alcance, social, el español que se hablará y escribirá en la Península Ibérica en el siglo XXI.” (Duro Moreno, 2001: 170).

El afán de seguir e imitar los modelos lingüísticos que se oyen tanto en la pequeña pantalla como en la grande, conlleva inevitablemente el uso de un procedimiento que perjudica el logro de una buena traducción, de hecho, muchos traductores o ajustadores se sirven de préstamos de un género particular, es decir, de los *calcos*.

El *calco*, que puede ser *de expresión* (que respeta las estructuras sintácticas de la lengua meta), o *estructural* (que introduce en la lengua de llegada una estructura nueva), es un procedimiento de traducción que consiste en tomar prestado de una lengua o una cultura extranjeras un elemento lingüístico o cultural y traducir literalmente los elementos que lo componen. Madariaga (1970:9) considera que no se imitan solo los términos léxicos sino que también las formas gramaticales pasan de una lengua a otra por pereza del traductor. Hay *calcos* fonéticos, léxicos, morfológicos, sintácticos, semánticos, morfosemánticos, pragmáticos, fraseológicos, culturales y ortotipográficos, que, si se utilizan de manera exagerada, pueden producir efectos de “contaminación” lingüística y cultural que pueden afectar a la estructura de una lengua. Hoy en día, muchos traductores y adaptadores de productos audiovisuales recurren a menudo al *calco* para solucionar problemas de traducción.

Para explicar este fenómeno, Duro (2001: 175-76) habla de explicación *técnica* y de explicación *conjetural*. La explicación *técnica* hace referencia a las limitaciones o

restricciones mecánicas de los traductores y ajustadores de materiales audiovisuales para el doblaje o la subtitulación (pensemos en el respeto del sincronismo de caracterización, de contenido, en la sincronía labial, cinésica o en la duración espaciotemporal). La explicación *conjetural* lleva a pensar que los traductores y adaptadores “intoxicán” la lengua española, o italiana en el caso inverso, porque no tienen tiempo material de dedicarse atentamente a la traducción, porque no disponen de recursos apropiados, porque cobran muy poco, porque el trabajo que realizan no es revisado, por superficialidad o negligencia profesional, o porque no son conscientes de la responsabilidad que tienen hacia su propia lengua y su propia cultura.

En el ciclo de conferencias *El síndrome léxico de Estocolmo*, en la Universidad de Málaga en el año 2000, se señaló que las razones que inducen a los profesionales de la traducción literaria o de la traducción audiovisual, a abusar voluntariamente de calcos innecesarios, préstamos superfluos, neologismos triviales, falsos amigos, etc., se deben al deseo de “proyectar una imagen de cosmopolitismo intelectual” (Miguel Hagerty, 2000). Es como si el traductor se sintiera atraído por voces y expresiones de dudosa procedencia. *El síndrome léxico de Estocolmo* es un fenómeno que subraya precisamente el problema, de hecho, su definición es la siguiente: “La elección consciente de una palabra o expresión manifiestamente incorrecta, pero que hace sentir seguro al traductor, ya que éste sabe que el destinatario la entenderá mejor que si utiliza la expresión correcta” (Hagerty, 2000).

-Bilexia y Polilexia:

Duro Moreno (2001: 179-180) ha aplicado las nociones de Hagerty a la traducción audiovisual de la siguiente manera:

-El traductor de películas o series de televisión está inmerso en un estado patológico de *bilexia* provocado por una “incapacidad parcial de traducir comprendiendo lo que traduce por una lesión en el léxico” o porque padece un “estado lingüístico en el cual la traducción resulta difícil o penosa por estar restringida a dos léxicos”.

-El traductor de películas o series de televisión puede disfrutar de las ventajas de la *polilexia*, es decir, de un “estado en el cual es posible traducir aprovechando todos los conocimientos, lingüísticos y no lingüísticos, en continua renovación”.

Sin embargo, el traductor *poliléxico*, con el deseo constante de renovar sus conocimientos y experiencias, no se siente nunca satisfecho de la propuesta de traducción final, así que, en lugar de entregar un trabajo definitivo, propone un *texto penúltimo*, es decir, “un texto renuente a la consideración de estar ‘completamente terminado’”.

Según el autor en cuestión, los fenómenos del *síndrome léxico de Estocolmo*, la *palimpsestuosidad fortuita* (el traductor o ajustador se siente víctima de una amnesia biléxica e introduce en sus versiones palabras, expresiones o estructuras sintácticas provocadas por el síndrome léxico de Estocolmo) y el *síndrome del preso de palabras* (el traductor o adaptador está convencido de la corrección de sus términos léxicos, modismos, etc., aunque sepa que proceden artificialmente de su bagaje idiomático) aparecen constantemente en las películas y series dobladas.

Madariaga (1970b: 8-9) afirma que entre el cine y la televisión se está enseñando a los espectadores una lengua “adocenada, prostituida, sin color, olor ni sabor, una lengua de plástico aunque no transparente, de goma aunque no elástica, sintética, sin síntesis”. Gracias al fuerte impacto y a la fuerza de penetración que los productos televisivos o cinematográficos tienen en el espectador, este, como oyente-vidente pasivo, lo acepta todo sin rechistar y acaba utilizando palabras y frases hechas que no tienen nada que ver con su propia lengua. Por esta razón, Madariaga consideraba oportuno aplicar un sistema de disciplina e intervención que revisara la pureza de la lengua española y que alejara los peligros de contaminación lingüística.

-El caso de las palabras malsonantes:

Lo primero que hay que decir cuando se habla de tacos, impropiedades, blasfemias, etc., en la traducción audiovisual, es que su presencia o ausencia en los guiones doblados se debe a factores, como por ejemplo, las exigencias de los clientes que piden el trabajo de traducción y de ajuste para el doblaje, el destinatario, es decir, el público al que se dirige el producto audiovisual, y las normas de la censura que prohíbe determinadas películas o ciertas secuencias a fin de que los espectadores menores de diez, catorce o dieciocho años no visionen el material cinematográfico o televisivo.

Hoy en día, el mundo televisivo y el cinematográfico están repletos de palabrotas y ya nadie se escandaliza, puesto que forman parte del habla coloquial diario. Se oyen en los realities, en las series de televisión, en los filmes; no aparecen en los documentales

científicos, históricos, etc., pero sí podemos encontrarlos en los documentales que abordan situaciones reales de vida cotidiana, situaciones familiares, de convivencia grupal, etc.

Está claro que el traductor y el ajustador deberían respetar las características sociales, culturales de los personajes de los materiales audiovisuales, así como la manera de portarse, de relacionarse con los demás, la forma de hablar, el estado de ánimo y las razones que los inducen a expresarse de forma soez, etc. Sin embargo, precisamente por las restricciones señaladas anteriormente, se evita el uso de palabras malsonantes. Rosa Agost (1999: 120) habla del problema de la aceptación social del lenguaje vulgar por parte de la sociedad de llegada y pone ejemplos de producciones cinematográficas americanas dobladas al español, haciendo hincapié en el hecho de que, en épocas anteriores, se utilizaban expresiones como: *¡Cielo santo!*, *¡Demonios!*, *¡Córcholis!*, mientras que, en los últimos tiempos, se tiende a usar expresiones más vulgares tales como: *jodido*, *me cago en la leche*, *mierda*.

Por lo que concierne a la lengua italiana, si en las primeras películas dobladas del inglés las palabras *maledetto* y *maledizione* traducían las palabras *goddamn* y *goddamn it*, en el italiano de la época actual, aparecen expresiones más fuertes, como por ejemplo, *bastardo*, *fottuto*, *dannato*, *dannazione*, *merdoso*. Tal y como explicamos en otro apartado, los términos y las locuciones más frecuentes en los diálogos doblados al italiano, improbables y ficticios en el habla de un nativo, contribuyen a la caracterización del *doppiaggese*, como por ejemplo: *sei un fottuto bastardo* (Pavesi, Malinverno, 1996: 78).

Xosé Castro Roig (1977: 422) considera que el traductor tiene que cometer “alta traición” y reflexiona sobre el uso de palabras obscenas de esta forma: “Así, debemos traicionar intencionalmente al texto cuando nos encontramos expresiones vulgares y malsonantes, mucho más variadas en nuestra lengua que en inglés y que, sin embargo, se ven una y otra vez mutiladas por la falta de imaginación de algunos traductores (*jodido*, *jódete*, *bastardo*). El habla vulgar y la germanía también es muy fértil en castellano y no se le saca todo el partido por miedo a hacer una adaptación demasiado libre del texto original. Y especial atención hay que prestar a las muletillas y a las onomatopeyas, completamente distintas de las nuestras y que, no obstante, se nos cuelan cada día en

nuestras pantallas: *oh oh; ¡oh, no!; ¡yija!; para serte honesto...; oh, sí; esto apesta; te diré algo...; lee mis labios; ¡bingo!; dame un respiro; etcétera*”.

Pavesi y Malinverno (1996) explican que los términos vulgares e irriverentes presentes en la traducción fílmica son elementos típicos del habla oral, caracterizados por un registro informal y por el uso de argot y de rasgos subestándar, que representan un problema para el traductor puesto que son muy utilizados en las películas americanas donde se observa violencia física y verbal. Tales expresiones vulgares están expuestas constantemente a un proceso de interdicción lingüística puesto que su uso es considerado inadecuado para el público, por lo tanto, se tiende a evitarlo.

Tal y como señalaba Galli de' Paratesi (1964: 17-19), la interdicción se debe al malestar psicológico que la emisión o la escucha de tales expresiones malsonantes provocan en el espectador-oyente; “disagio che ha in realtà cause diverse tra cui il timore, il senso religioso, il pudore o l'imbarazzo” (malestar provocado por el temor, el sentido religioso, el pudor o la cohibición). Lo que se somete a interdicción son los nombres de divinidades, de ciertos animales, la mención de relaciones sexuales, del nacimiento, de la condena/la damnación, de los fluidos corporales. “È la forma stessa della parola che viene inibita, dato che gli stessi significati possono essere resi con altre espressioni lessicali senza suscitare le reazioni irrazionali legate ai tabù linguistici” (Risch, 1987: 353).¹⁰⁰

Si, por una parte, se evitan las palabras soeces, por otra, en cambio, se abusa de ellas. Algunos términos o ciertas expresiones vulgares son utilizados como palabras comodín, son *intercalares* que se desemantizan otorgando a los textos mayor expresividad e informalidad. Tal vez los elementos menos tabuizados tanto en Italia como en España sean las relaciones sexuales, mientras que las maldiciones, las blasfemias, el nombre de Dios o del diablo, el Paraíso o el Infierno, están más sometidos a la interdicción. Sin embargo, hay una diferencia entre el uso de maldiciones e imprecaciones en Italia y su utilización en la cultura anglosajona. “A partire dalla maggiore accettazione sociale che hanno in italiano gli atti di invocazione e di maledizione, [con respecto a la cultura inglesa], le traduzioni letterali come *che diavolo* o *maledetto* perdono di intensità e valenza aggressiva rispetto all'originale” (Pavesi, Malinverno, 1996: 76).

¹⁰⁰Se prohíbe la forma misma de la palabra puesto que se pueden dar los mismos significados por medio de otras expresiones léxicas sin suscitarse las reacciones irracionales provocadas por los tabúes lingüísticos.

Las palabras tabúes adquieren varias y diferentes funciones en el diálogo cinematográfico puesto que son espejo del habla coloquial y espontánea de los hablantes en la vida real. Aunque sean diversas, tales funciones reflejan una fuerte carga emotiva, expresan sentimientos intensos, estados de ánimo que revelan violencia, rabia, odio, agresividad, frustración o simplemente una manera directa y familiar de expresarse sin deseo de herir a nadie. En el análisis del corpus, veremos detalladamente cuáles son las funciones que expresan los tacos o las expresiones vulgares de los diálogos fílmicos y consideraremos las razones que desencadenan ese tipo de habla. También será importante observar los destinatarios a los que se dirigen los insultos y los términos soeces; dichos receptores pueden ser personas precisas o pueden actos, comportamientos, actitudes, etc. Algunas veces, en cambio, las imprecaciones están dirigidas a la mala suerte, a hechos particulares o a la situación del momento y el interlocutor, llevado por el dolor o la desilusión, suelta interjecciones o vocativos vulgares.

Generalmente, los términos vulgares son más frecuentes en determinados ambientes y en ciertos estatus sociales. Abundan en películas “de calle”, en las historias de espionaje, de mafia, de droga, de prostitución, de violencia doméstica, de matonismo, de acoso laboral, sexual, etc. Muy a menudo, son pronunciados por delincuentes, ladrones, personas pertenecientes al hampa, ramera, o por militares, presos, soldados, etc. También cabe señalar que normalmente las groserías son más habituales entre los adolescentes, los jóvenes, y entre los hombres, mientras que las mujeres las utilizan en situaciones particulares, a no ser que estén acostumbradas a expresarse de forma vulgar por diferentes razones o por pertenecer a ciertos ambientes.

“Sul piano dell’accettabilità sociale, la censura del turpiloquio sembra essere ancora molto presente nei prodotti per la televisione, destinati al grande pubblico e accessibili con facilità anche ai più piccoli. Si è andata invece allentando sia nelle versioni originali che nelle traduzioni italiane dei film per il cinema” (Pavesi, Malinverno, 1996: 78).¹⁰¹ Mientras antes, en Italia, se oían expresiones como *porca miseria*, *per la miseria*, *porco mondo*, ahora, las traducciones de palabrotas son más crudas y directas. También *cavolo* que antes traducía el inglés *fuck*, ahora ha sido sustituido por la forma más vulgar

¹⁰¹Por lo que concierne a la aceptabilidad social, la censura de las palabras soeces, al parecer, está muy presente en los productos televisivos, destinados al gran público y al fácil alcance de los niños. En cambio, se ha ido atenuando tanto en las versiones originales como en las traducciones italianas de las películas para el cine.

cazzo. Por una parte, observamos el uso constante de clichés como: *fottuto, figlio di puttana* y, por otra, la innovación, es decir, el uso de “*espressioni fantasiose, di combinazioni stravaganti, difficilmente riscontrabili nella lingua d’uso comune*” (Pavesi, Malinverno, 1996: 78).

La decisión de traducir de una forma o de otra depende de la correspondencia o no correspondencia semántica y funcional entre la lengua de llegada y la lengua de partida, los parámetros técnicos y el permiso que se les concede a los traductores de traducir con creatividad y fantasía. En muchos casos, como veremos al analizar el corpus, hay una correspondencia entre los términos soeces italianos y los españoles (*¡Mierda! – Merda!, ¡Hijo de puta! – Figlio di puttana!*), pero, en otros casos, no hay equivalencia (*¡Cabrón! – Coglione!, ¡Coño! – Cazzo!* (y no *Figa!*), *¡Comemierda! – Pezzo di merda!* (difícilmente *Mangiamerda!*), *¡Gilipollas! – Stronzo!, Testa di cazzo!, ¡Joder! – Cazzo!* (y no *Scopare!*, *¡Puto negro! – Sporco negro!* (y no *Negro puttano!*), *¡Rotto in culo! – ¡Hijo de puta!* y no *¡Roto en el culo!*, pero sí podemos encontrar *¡Culo roto!*).

Cabe recordar que, a la hora de traducir para el doblaje, hay que tomar en consideración las restricciones articulatorias, por lo tanto, hay que prestar atención al movimiento de los labios, a las expresiones faciales, etc. Puesto que cuando decimos una palabrota, una expresión vulgar o insultamos a alguien, la mayoría de las veces estamos enfadados y/o manifestamos rabia, agresividad, nuestra cara hace unas muecas particulares y, en el caso de primeros planos, el rostro se verá muy de cerca, por lo tanto, tenemos que buscar la traducción equivalente o la más adecuada de manera que podamos respetar el sincronismo labial o fonético. La capacidad del ajustador de encontrar la solución adecuada es muy importante y está claro que, muchas veces, es necesario respetar la articulación, sin embargo, consideramos que hay otros elementos significativos que han de ser respetados a fin de que el producto cinematográfico sea adecuado a la lengua/cultura meta, es decir, el dinamismo, el ritmo, las intenciones del interlocutor, la inmediatez del habla espontánea, el enunciado directo y auténtico. Por esta razón, en muchos casos, para que la traducción sea funcional, hay que sacrificar el respeto de los movimientos de los labios.

“Il turpiloquio, spesso un ‘gesto linguistico’, estendendo una felice definizione data delle interiezioni (Ameka, 1992: 106), agisce a commento di quanto viene espresso o narrato, è sintomo di sentimenti, atteggiamenti e stati d’animo, non è però un mezzo di

avanzamento della trama e non richiede quindi una traduzione il più possibile aderente all'originale (Pavesi, Malinverno, 1996: 78, cfr. Luyken *et al.* 1995).

Al encontrar la manera más original de crear “variazioni e combinazioni pregnanti e originali” (Labov 1972, Dardano *et al.* 1992) y de traducir determinados términos soeces o ciertos insultos e imprecaciones, el dialoguista/ajustador da prueba de su habilidad verbal.

Es posible que el doblaje en español de una película italiana no recoja las palabras soeces de la lengua origen o viceversa, pero lo importante es mantener la misma intención y el mismo significado puesto que, muchas veces, cuando nos expresamos con términos vulgares, no estamos simplemente imprecando con *intercalares*, sino que lo que manifestamos es la concreción material lingüística de lo que opinamos acerca de alguien o de algo. Esto conlleva que traduzcamos buscando una correspondencia lo más fiel posible y el respeto de ese reflejo mental. Cuando una mujer insulta a un hombre llamándole *chulo*, puede ser que tan solo manifieste rabia y utilice un término a nivel general, o que quiera decir realmente que el hombre en cuestión es un proxeneta que vive a costa de mujeres que se prostituyen para mantenerle. Lo mismo ocurre cuando un hombre exterioriza su rabia para con una mujer llamándola *puta*. Lamentablemente, esto ocurre muchas veces; sin embargo, por una parte, ese insulto puede ser manifestación de enfado, de celos y de desconfianza en el sexo femenino, pero, por otra parte, puede ser el reflejo concreto de un comportamiento poco serio o infiel de una mujer.

Según Pavesi, Malinverno (1996: 78), no todas las expresiones vulgares presentes en las películas dobladas al italiano aparecen entre los términos soeces utilizados comúnmente por los hablantes nativos. Las autoras consideran que expresiones como: *lurida mignotta*, *maledette puttante*, *un cazzone merdoso*, *un vigliacco cagasotto*, *maledetto stallone*, que aparecen en la traducción al italiano de películas americanas, resultan raras e inusuales. Además,

“esiste anche un'ampia area di sovrapposizione tra italiano di parlanti nativi e italiano del doppiaggio. [...] Emergono due tendenze tra i parlanti nativi del nostro campione: da una parte il rifiuto di combinazioni bizzarre, che rimangono quindi confinate alla sfera cinematografica, dall'altra l'accettabilità di molte espressioni che compaiono anche nell'italiano del doppiaggio. Si può ipotizzare al riguardo che alcune di queste siano state assimilate proprio dal linguaggio cinematografico (cfr. Cortelazzo, 1994); così *fottuto*, tipico dell'Italia centro-meridionale, potrebbe essersi diffuso

nelle altre aree geografiche forse anche attraverso il veicolo dei film doppiati, in cui il termine ricorre frequentemente soprattutto come traduceurte dell'inflazionato *fucking* inglese” (Pavesi, Malinverno, 1996: 81).¹⁰²

Cuando no se traducen algunas palabras malsonantes, puede haber dos razones: por una parte, se puede suponer que no es necesario traducir todas las expresiones soeces, sino que es suficiente utilizar una cantidad reducida para conseguir la misma carga emotiva y transgresiva de la versión original; por otra parte, es evidente que algunas palabras o expresiones no se traducen simplemente porque no hay equivalencias entre una lengua y otra, es decir que los usos sintácticos-semánticos y pragmáticos de algunas palabras y de sus equivalentes más usuales no corresponden. Cuando se verifican notables saltos de registro, “si può parlare di inadeguatezza di traduzione, con rinuncia alla resa anche quando questa sarebbe possibile semplicemente scostandosi di poco da una traduzione letterale” (Pavesi, Malinverno, 1996: 83).¹⁰³

Los insultos, los tacos y las expresiones malsonantes tienen un impacto emocional muy fuerte en el interlocutor y están marcados por la intensidad en el habla, el tono, la inmediatez y el énfasis con el que exteriorizamos los sentimientos que provocan dichos términos. En algunos casos, se utilizan como *intercalares*, y, según su uso, ocupan una posición diferente en el discurso. Por esta razón, su traducción puede crear problemas y, en algunos casos, la censura es muy rígida y severa y obliga al traductor y al ajustador a evitar su uso o a sustituir las palabras o expresiones soeces por eufemismos. Además, recordamos que los productos audiovisuales son muy fáciles de imitar, de recordar o de “absorber”. El público asimila fácilmente los mensajes que oye y observa en la pantalla. La música, los colores, las imágenes sugerentes y llamativas, la presencia de actores o actrices guapos/as, jóvenes, atractivos/as, etc., hacen que los oyentes-espectadores se identifiquen con las situaciones, los hechos o los personajes de la pantalla.

¹⁰²Existe también una amplia área de superposición entre el italiano de hablantes nativos y el italiano del doblaje. [...] Entre los hablantes nativos de nuestra muestra, se observan dos tendencias: por una parte, el rechazo de combinaciones estafalarias, que permanecen confinadas en la esfera cinematográfica, por otra, se aceptan muchas expresiones que aparecen en el italiano doblado. A este propósito, se puede hipotizar que algunas de ellas han sido asimiladas por el lenguaje cinematográfico (cfr. Cortelazzo, 1994); por lo tanto, es posible que *fottuto*, típico de la Italia del centro-sur, haya podido difundirse en las otras áreas geográficas también a través del vehículo de las películas dobladas, en el que el término aparece frecuentemente sobre todo como equivalente semántico del exagerado *fucking* inglés.

¹⁰³se puede hablar de traducción inadecuada, con renuncia a la correspondencia aunque esta sea posible simplemente alejándonos un poco de la traducción literal.

2.5.12. ¿Cuándo y por qué se censuran las palabrotas?

Sabemos que la censura es un procedimiento de revisión y de control que elimina, borra o pule elementos considerados ofensivos, violentos, peligrosos, obscenos, socialmente inaceptables y políticamente incorrectos.

En la traducción multimedia, muchas veces, la censura se sirve de las técnicas de la subtitulación y del doblaje de productos audiovisuales, para esconder la omisión o la transformación de elementos, alusiones, referencias eróticas, vulgares, o incómodas. Hay muchas casas productoras que, al comprar una película y al realizar el trabajo de subtitulación o de doblaje, “invita” a los profesionales de la traducción a evitar lo que se considera impropio, obsceno o soez, así que traductores y adaptadores sustituyen partes del discurso, modifican enunciados, hacen uso de eufemismos, paráfrasis, etc., para poder ofrecer un producto *limpio y políticamente correcto*. Tal y como hemos observado en otro apartado, el traductor y el ajustador obedecen a los productores y a las casas de distribución, por lo tanto, realizan un trabajo prudente y respetuoso de las exigencias sociales y “morales” del gobierno.

Al autocensurarse, el traductor y el adaptador manifiestan el temor de proponer una traducción o un ajuste violento, obsceno, perturbador del orden moral. Si una traducción no toma en consideración la ética o el protocolo social, corre el riesgo de no ser aceptada y este rechazo acabará perjudicando a los profesionales que pueden llegar a perder el trabajo. En el caso en que el traductor tenga que evitar palabras vulgares porque el cliente se lo exige, puede suavizar los términos soeces, sustituyéndolos por vocablos o expresiones menos fuertes, manifestando los mismos sentimientos, pero sin exasperación o agresión verbal. Claro está que, muchas veces, al realizar el doblaje de palabrotas, nos alejamos del producto original y perdemos algunos matices significativos. Por ejemplo, en algunas películas dobladas, escuchamos expresiones como: *trasero, demonios, rayos, cielos, diablos, hijo de perra, maldito* y otras tantas que nunca tendrán la carga emotiva de expresiones como: *hijo de puta, mierda, cojones, coño, vete a tomar por culo*, y demás palabrotas.

Opinamos que si el producto original está dirigido a adultos y los personajes, por diferentes razones, se expresan de manera cruda y obscena, para lograr el mismo efecto, la lengua de llegada tiene que respetar las intenciones y las manifestaciones lingüísticas

soeces de dichos intérpretes. Sin embargo, son los clientes los que determinan si una película debe “censurarse” o pueden sacarse a la luz los términos malsonantes.

Hay diferentes métodos para censurar el lenguaje soez: en el cine, se prohíben los productos audiovisuales a menores de diez, catorce y dieciocho años; en la televisión, se opta por hacer aparecer en la pantalla símbolos o colores que destacan si el filme se puede ver libremente porque es para toda la familia, si los niños o los adolescentes pueden verlo en presencia de los padres o de personas adultas o si la película está prohibida y la pueden ver solo las personas adultas. Además, en algunos programas televisivos, como series divertidas, realidades, documentales, cuando un personaje se expresa de forma vulgar, se añaden efectos de sonidos que censuran los términos soeces. Se trata del pitido o “beep” que se oye en el momento exacto en que el personaje pronuncia la palabra malsonante. Otro sistema es el de tapar la boca de los actores. Estas técnicas se aplican después de haber realizado el doblaje y antes de la transmisión. Si los canales de televisión consideran que algo es inapropiado y obsceno, cortan o silencian el fragmento de audio, y puesto que no tienen acceso a las pistas separadas de diálogos, los espectadores dejan de oír los parlamentos de los diálogos y oyen algún efecto de sonido, como si hubiera algún desperfecto en la señal de cable. Puesto que el espectador también puede leer los labios, se opta por otra solución, es decir que se “blurea” (como se dice en la jerga) o “difumina” (se pone un efecto borroso) la boca del interlocutor para que el público no se entere de la palabra soez en cuestión.¹⁰⁴ Todo esto da a entender que las palabrotas o palabras malsonantes en el cine o en la televisión son inadecuadas y ofensivas para el público.

Nos parece interesante observar la perplejidad del humorista gráfico y escritor argentino Roberto Fontanarrosa al preguntarse “por qué son *malas* las *malas palabras*. ¿Quién las define? ¿Qué actitud tienen? ¿Les pegan a las otras palabras? ¿Son malas porque son de mala calidad? ¿Cuándo uno las pronuncia se deterioran y se dejan de usar? ¿Tienen actitudes reñidas con la moral?”¹⁰⁵ Es evidente que hay ironía en las preguntas y nos parece que está en lo cierto cuando afirma con convicción que al marginar las palabras soeces, las hemos derivado en malas palabras, en palabras prohibidas que nadie debería

¹⁰⁴ cfr: http://doblajeenargentina.blogspot.com/2012/12/de-la-censura-el-lenguaje-soez-y-el_9.html (última consulta 10-08-2018).

¹⁰⁵ cfr. https://www.youtube.com/watch?v=iSMnSjK_COM (última consulta 10-08-2018).

escuchar ni usar porque (y vuelve a manifestar un tono sarcástico) los que se expresan de manera vulgar tienen un “mal hablado” y la “boca sucia”.¹⁰⁶

Fontanarrosa recuerda las palabras de su madre al hablar de personas que se expresaban de manera vulgar. Según ella, los que utilizaban groserías hablaban como “carreros” y usaban palabras “subidas de tono” (a este propósito, el humorista hace una observación chistosa: “el hecho de subir al carro les daba un tono más elevado”).

En el artículo “El traductor insolente: traducir el lenguaje soez”¹⁰⁷, se hace hincapié en el hecho de que tanto en la traducción literaria como en la audiovisual, cuesta mucho trabajo “transmitir naturalidad” y evitar que el texto “suene a traducción”. “Eso pasa por trasvasar correctamente y de una forma creíble los insultos y las expresiones malsonantes, entre otros”. De hecho, hay algunos doblajes y traducciones impresas donde se abusa de palabras como *maldito/a*, *maldición*, *jodido*, *bastardo*, *puto/a* o emplean expresiones que en la vida real generalmente no se usan, como por ejemplo, “esto apesta” para traducir un “*this sucks*” que se podría solucionar con mayor naturalidad diciendo *esto es una mierda* o “*vaya mierda de...*”. Como dice Joan Fontcuberta en su artículo incluido en *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (Duro, 2001: 299-313), “No se ha estudiado con profundo rigor la función social y comunicativa de los insultos, los tacos y las exclamaciones en general. Los diccionarios ayudan poco o nada en estos casos; suelen dar traducciones neutras que casi nunca coinciden con la intención de quien los profiere o con la situación en que se producen”.

Ya hemos dicho en otras ocasiones que cuando los personajes de una película o de una serie, etc., se expresan de manera vulgar están manifestando sentimientos, emociones, estados de ánimo o poniendo al descubierto también su estatus social, su situación familiar, personal, laboral, etc., el ambiente en el que viven, las personas con las que se relacionan, los destinatarios de los términos soeces, etc. Todo es importante y justifica el uso de expresiones fuertes e intensificadas. Es evidente que un personaje valiente, determinado y con mucha personalidad se expresará con un lenguaje más fuerte y marcado con respecto a una persona muy tímida e insegura. “Un buen trasvase depende

¹⁰⁶Ibidem

¹⁰⁷<http://enlalunadebabel.com/2012/12/10/el-traductor-insolente-traducir-el-lenguaje-soez/>

consulta 10-08-2018).

(última

del medio social del personaje que dice el taco, de la situación que lo haya provocado a expresarse así (no es lo mismo el miedo que la rabia) y de a quién va dirigido el mensaje. Por ejemplo, el personaje de Travolta en *Pulp Fiction* no imprecará de la misma forma que el timorato Flanders de *Los Simpsons*. ¿Quién diría ¡Me cago en la puta! y quién ¡Córcholis!? [...] El habla vulgar y la germanía también son muy fértiles en castellano y no se le saca todo el partido por miedo a hacer una adaptación demasiado libre del texto original”. Es seguro que, en ciertas ocasiones, las propuestas de traducción del traductor o las soluciones del ajustador son más fuertes que el original. Lo importante e imprescindible es que se respeten las entonaciones, las intenciones, el énfasis.

Fay R. Ledvinka (2010: 29) opina que hay diferentes maneras de censurar un producto audiovisual, por ejemplo: se puede borrar una escena; transformar el lenguaje obsceno en un lenguaje aceptable o, simplemente, eliminar referencias ambiguas o “incómodas”. Las razones más comunes que inducen a censurar un producto audiovisual son políticas, religiosas y autoimpuestas, como por ejemplo, la tendencia de los traductores a autocensurarse antes de que el trabajo llegue a las manos de los “censores”.

Tanto en Italia como en España la dictadura impedía que el pueblo conociera modelos culturales diferentes a los propios, gracias a la censura. De hecho, el doblaje era utilizado precisamente para ocultar las lenguas extranjeras y, por consiguiente, las palabras originales, que eran sustituidas por un texto aceptado por la política en vigor en el país de llegada. La subtitulación, en cambio, permite al espectador que conoce la lengua de partida percibir y comprender la versión original, por lo tanto, consiente un acercamiento a la lengua/cultura origen. Tanto en Italia como en España la censura es una institución centenaria.

-El caso de Italia:

En Italia, durante el gobierno de Giolitti, en 1913, se fundaron tribunales especiales que controlaban los productos audiovisuales extranjeros y prohibían las películas que se consideraran ofensivas e irrespetuosas de usos y costumbres locales. En 1919, el decreto n.1953 del 9 de octubre introdujo el poder de lectura preventiva de guiones. Durante el fascismo, la censura se hizo más fuerte y rígida de manera que se pudiera evitar la más remota posibilidad que el público viera modelos de vida, tradiciones, costumbres cotidianas, etc., de países extranjeros que, de alguna forma, pudieran

influnciar sobre la cultura y los usos impuestos por el régimen. Además, se intentaba “adoctrinar” a la población a través de cortometrajes que elogiaran y exaltarán los valores impuestos por el régimen dictatorial.

En 1934, nació una Dirección General para la Cinematografía. La dictadura necesitaba controlarlo todo; por esta razón, cuando había secuencias o escenas que atentaban contra la moral o las normas sociales vigentes, se cortaban los contenidos que pudieran representar un peligro, una forma de rebelión o de oposición al régimen. Después de la Segunda Guerra Mundial, con el artículo 21 de la Constitución, se garantizó formalmente la libertad de opinión y de expresión; se censuraron solo los espectáculos que atentaban contra la moral pública y se podían distribuir las producciones solo si los espectadores conocían el contenido de las películas.

La censura se debía sobre todo a la preocupación y al miedo de que los jóvenes pudieran imitar los modelos de vida equivocados o extremos, caracterizados por formas de violencia física, verbal y sexual, que se transmitían en la pantalla.

El artículo 9 del D.P.R. 2019/1963 (sul Regolamento di esecuzione della legge 21 aprile 1962, n. 161, sulla revisione dei film e dei lavori teatrali) declara que cada espectáculo teatral o cinematográfico que contenga gestos vulgares o un lenguaje obsceno tendrá que considerarse como inadecuado y prohibido a los espectadores menores de 14 o de 18 años, dependiendo de la vulgaridad del contenido. En realidad, como nos hace notar Ledvinka (2010: 31-32), ello

“denota la consapevolezza delle istituzioni di avere un popolo che segue l’esempio proiettato sullo schermo, che ripete e imita, senza pensare che questo atteggiamento infantile non deriva dal cinema e da quello che si proietta, quanto piuttosto dalla chiusura mentale riflessa nella selezione delle scene e delle parole da proiettare/ascoltare, selezionando di conseguenza anche ciò che si vuole o non si vuole far vedere delle altre culture/società/persona/stili di vita, scordandosi però del fascino del proibito. Censurare significa anche portare l’attenzione di chi magari è più curioso verso gli elementi tagliati, aumentandone così l’importanza e la forza d’impatto. Senza considerare poi che la censura continua a basarsi su una legge datata, che non è mai stata rivista nè aggiornata, il che palesa ancora di più l’arretratezza culturale dell’Italia”.¹⁰⁸

¹⁰⁸Destaca la conciencia de las instituciones de tener un pueblo que sigue el ejemplo proyectado en la pantalla, que repite e imita, sin pensar que esta actitud infantil no viene del cine y de lo que se proyecta, sino de la cerrazón mental reflejada en la selección de las escenas y de las palabras que hay que proyectar, escuchar, seleccionando por consecuencia, también lo que se quiere o no se desea mostrar de las otras culturas/sociedades/personas/estilos de vida, olvidándose, sin embargo, del encanto de lo prohibido.

Las secuencias que tienden a censurarse son las que presentan escenas de violencia contra los seres humanos y los animales, las ocurrencias y los gestos vulgares, escenas eróticas, pornográficas o que muestran adicciones, crímenes, odio, venganza, suicidios, etc. (cfr. D.P.R. 11 noviembre 1963, n.2029. Regolamento di esecuzione della legge 21 aprile 1962, n.161, sulla revisione dei film e dei lavori teatrali, publicado en la Gazz. Uff. 18 de enero de 1964, n.14, art.9).

Los productos cinematográficos en que aparecen la pornografía, las escenas violentas de terror o del cine gore o splatter, están prohibidas a los menores de 18 años.

En Italia, la censura prevé cinco grupos:

- T: Película apta para todo público
- V.M. 10: Apta para un público mayor de 10 años (puede contener un lenguaje algo vulgar y una baja dosis de violencia)
- V.M. 14: Apta para un público mayor de 14 años (puede presentar un contenido erótico y algo violento)
- V.M. 16: Apta para un público mayor de 16 años (el filme contiene escenas de violencia y de sexo)
- V.M. 18: Apta para un público mayor de 18 años (el filme contiene escenas pornográficas o extremadamente violentas).

“Si presuppone che, una volta rilasciata l’autorizzazione, la censura di immagini e linguaggio snatura il prodotto originario e lo epura della forza e dell’impatto visivo/uditivo che lo caratterizzava in origine” (Ledvinka, 2010: 33).¹⁰⁹

Según Vito Tartamella, en el doblaje se elimina una palabrota de dos y, muchas veces, la traducción de los insultos y de las imprecaciones no son adecuadas o son erróneas. A veces, tenemos también el proceso inverso: algunos traductores “vulgarizan”

Censurar significa picar aún más la curiosidad de una persona, llevándola a poner más atención en los elementos cortados por las tijeras de los censores, aumentando su importancia y su fuerza impactante. Sin considerar, además, que la censura sigue basándose en una ley vieja, que no ha sido revisada ni actualizada, destacando aún más el atraso cultural de Italia.

¹⁰⁹Se supone que, una vez concedida la autorización, la censura de imágenes y lenguaje desnaturaliza el producto original y lo depura de la fuerza y del impacto visual/auditivo que lo caracterizaba originariamente.

algunos términos que, en realidad, son neutros o incluso afectivos y no representan ninguna forma de impropio.

La traducción literal de las palabrotas no siempre es funcional; además, hay que saber transmitir la misma expresividad y el mismo impacto emotivo. Para conseguir este propósito, Tartamella aconseja su “vulgarómetro”; se trata de un “misuratore del livello di offensività delle parolacce italiane”. Según el autor, si cada lengua creara su propio “vulgarómetro”, tendríamos una especie de “convertitore delle parolacce da una lingua all’altra”¹¹⁰, sin tener que apelar necesariamente a nuestra sensibilidad personal para traducir.

Por lo que concierne a la censura de la que hablábamos antes, cabe señalar que los “censores” de productos audiovisuales generalmente son juristas, pedagogos, periodistas, directores de cine, pero no son sociólogos ni lingüistas, y, en realidad, estos últimos podrían ofrecer una valoración competente y eficaz.

La mayoría de las veces, cuando un personaje se expresa con palabras injuriosas y soeces, obedece a un estado de ánimo, a una situación concreta y a una emoción fuerte. Si el traductor y, en la última fase, el ajustador, cargan al personaje de la misma fuerza emotiva, están respetando la caracterización del personaje mismo. Tal y como señala Ledvinka (2010), las “transformaciones”, es decir, el hecho de atenuar o eufemizar una palabrota o de enfatizar palabras neutras, no son inofensivas sino peligrosas y deshonestas. “Peligrosas” porque pueden destruir la atmósfera general de la película y “deshonestas” porque no respetan la voluntad del autor que ha creado el filme.

“Comparare la versione originale con quelle tradotte per i sottotitoli e per il doppiaggio è interessante quanto deludente, a volte quasi triste. Si palesa qui la pochezza della chiusura mentale in vigore, alla base chiaramente della censura, che impedisce al pubblico di vedere un film <<vero>>, di toccare con mano una fetta di realtà, spesso lontana, con le sue violenze e il suo impatto a volte criminale. Si preferisce far vedere delle immagini mitigate e far ascoltare dei dialoghi epurati, come se il film non perdesse valore/senso/importanza quando le sue caratteristiche fondamentali (immagini-dialoghi) vengono gambizzati”. (Ledvinka, 2010: 35)¹¹¹

¹¹⁰http://www.parolacce.org/2012/05/20/parolacce_doppiate_nei_film/ (última consulta 10-08-2017).

¹¹¹Comparar la versión original con las traducidas para la subtitulación y para el doblaje es tan interesante como decepcionante, casi triste, a veces. Resulta evidente la estrechez de la cerrazón mental en vigor, claramente a la base de la censura, que impide que el público vea una película “auténtica”, que conozca de

Tal y como señalamos en el primer capítulo, los insultos pueden manifestar cierto resentimiento, sed de venganza, desilusión ante el fracaso, rabia, etc., por lo tanto, funcionan como una forma de desahogo de las emociones. Esto conlleva que pierdan su propio significado semántico y que, en cambio, evoquen un malestar.

A la hora de traducir términos injuriosos, es necesario que el traductor y, evidentemente, el adaptador capten la expresividad enfatizada que depende no solo del estado de ánimo y de la vivencia del personaje, sino del contexto situacional en que aparecen dichos términos. En lugar de traducir al pie de la letra, es importante ser fiel a la expresividad y naturalidad del parlamento original aunque sea en detrimento de una sincronización articulatoria. También es mejor obedecer a una fuerza emotiva que se manifiesta lingüísticamente que al significado etimológico de la palabra malsonante.

Compartimos la idea de Ledvinka cuando afirma que no tenemos el derecho de juzgar un producto audiovisual ajeno hasta tal punto que lo transformamos o mitigamos para que resulte accesible a un público que no soportaría el impacto emotivo original. “Si tratta di una manipolazione distruttiva di un prodotto, spesso frutto di menti geniali, quali sono alcuni registi, che dovrebbe restare inalterato, in quanto la grandezza di un’opera può essere misurata tanto nel dettaglio quanto nell’insieme: cancellare dei dettagli equivale a intaccare inevitabilmente, e senza rimedio, la grandezza iniziale”. (2010: 52)¹¹²

-El caso de España:

En España, tenemos la siguiente clasificación:

- **A** (autorizada para todas las edades)
- **7** (no recomendada para menores de 7 años)
- **12** (no recomendada para menores de 12 años)
- **16** (no recomendada para menores de 16 años)
- **18** (no recomendada para menores de 18 años)

primera mano una parte de realidad, a menudo lejana, con sus violencias y su impacto, a veces, criminal. Se prefiere mostrar imágenes mitigadas y hacer escuchar diálogos depurados, como si la película, al disparar contra sus características fundamentales (imágenes-diálogos), no perdiera valor/sentido/importancia.

¹¹²Se trata de una manipulación destructiva de un producto, creado generalmente por las mentes geniales de algunos directores, que debería permanecer inalterado, puesto que podemos medir la magnitud de una obra tanto en lo particular como en su conjunto: borrar ciertos detalles equivale a arruinar, inevitablemente, y sin remedio, la magnitud inicial.

Hasta 1998 se utilizaban los silbatos para clasificar las películas: 1 pitido: mayor de 6 años; 2 pitidos: mayor de 10 años; 3 pitidos: mayor de 20 años. La censura en España durante la época franquista representaba un medio importante del Estado utilizado para controlar, educar e influir sobre la conducta del pueblo, apartándolo de ideologías que no respetaran las normas político-sociales y morales del régimen dictatorial. El cine, como elemento socializador, no podía sustraerse a los dictados de la censura. Además, no se podían proyectar películas extranjeras que no hubieran pasado por la Junta de Censura puesto que algunos contenidos o ciertas imágenes podían “contaminar” al público español. Como afirma M^a Fernanda Trujillo León, “Con un gobierno como el de la España franquista, el cine era, además de un medio de entretenimiento y un negocio, una forma de adoctrinamiento. Debía beber de la esfera oficial. La censura se encargaba de evitar que se difundieran cuestiones opuestas a estos principios”.¹¹³

Las primeras prohibiciones se llevaron a cabo en 1912, bajo el reinado de Alfonso XIII (Real Orden de 27/11/1912), y en 1913 (Real Orden de 31/12/1913), por orden del Gobernador de Barcelona, que perseguía y censuraba las películas pornográficas o que representaran crímenes, suicidios, adulterios, amoríos vehementes, robos, violencia contra los niños, etc...”. En 1932, con la llegada del cine sonoro a España, se comienza a crear el lenguaje cinematográfico, sincronizando la imagen con la voz. En el Decreto de 1935 (B.O.E. de 27/X/35, firmado por el Presidente de la República Niceto Alcalá Zamora y por el M^o de Gobernación), se autoriza a dicho Ministerio a prohibir las películas que trataran de “desnaturalizar los hechos históricos o (tendieran) a menoscabar el prestigio debido a instituciones o personalidades de nuestra patria”. En 1936, el gobernador de Logroño afirmó que todos los filmes tenían que acomodarse al medio ambiente moral y patriótico en que se vivía y que “mientras (los) soldados (derrabaman) su sangre generosa en el frente

¹¹³Gil Gascón, F., *Construyendo a la mujer ideal: Mujer y censura cinematográfica durante el franquismo(1939-1963)*. Universidad Complutense, Madrid, 2010, p.12, cit. en Trujillo León, “Una aproximación a la censura en el cine español durante el franquismo”<https://institucional.us.es/aulaexp/PanelP/Una%20aproximacion%20a%20la%20censura%20en%20el%20cine%20espanol%20durante%20el%20Franquismo.pdf> (última consulta 10-08-2017).

de batalla defendiendo la religión y la patria, no se (debían proyectar) películas de bajo nivel moral que (corrompían) a la juventud”.¹¹⁴

Todas las Juntas o Gabinetes Superiores de Censura Cinematográfica que iban creándose (1937-38) tenían la función de revisar o censurar todas las películas que defendieran aspectos políticos, sociales o religiosos contrarios a la moral o las ideas del Régimen. Por esta razón, se proponía un corte limpio de los productos cinematográficos *pecaminosos* y *peligrosos* para la humanidad, tal y como señalaban los religiosos. En cuanto al aspecto moral, estaba prohibido hablar de perversiones sexuales, prostitución, adulterio, divorcio, aborto, cualquier tipo de adicción, venganza, violencia, suicidio, homicidio, etc. Por lo que concierne a los asuntos religiosos y políticos, ningún producto fílmico podía atentar contra los dogmas de la Iglesia Católica ni menospreciar los principios fundamentales del Estado. El famoso jesuita, el padre Ayala, consideraba que el cine era la causa de la destrucción de los seres humanos, “la calamidad más grande que (había) caído sobre el mundo desde Adán...Más calamidad que el diluvio universal, que la guerra europea, que la guerra mundial y que la bomba atómica”.¹¹⁵

En 1950, la Iglesia crea la “Oficina Nacional Clasificadora de Espectáculos” que calificaba moral y religiosamente las películas que se iban estrenando en las salas comerciales; por ejemplo, las películas clasificadas 1 eran las que estaban autorizadas para todos, incluso niños; las clasificadas 2 se autorizaban a los jóvenes; las clasificadas 3 eran para personas mayores; las clasificadas 3-R, para mayores, con reparos, mientras que los filmes con clasificación 4 eran gravemente peligrosos. En 1963, con García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, (y con Manuel Fraga como Ministro de Información y Turismo), se implanta un nuevo Código de censura y se refuerza la actividad de los cineclubs, se da vía libre

¹¹⁴Montejo González, A.L., *Sexualidad, psiquiatría y cine*, Ed. Glosa, Barcelona, 2010, pág. 48, cit. en Trujillo León, “Una aproximación a la censura en el cine español durante el franquismo”<https://institucional.us.es/aulaexp/PanelP/Una%20aproximacion%20a%20la%20censura%20en%20el%20cine%20espanol%20durante%20el%20Franquismo.pdf> (última consulta 10-08-2017).

¹¹⁵Montejo González, A.L., *Sexualidad, psiquiatría y cine*, Ed. Glosa, Barcelona, 2010, pág. 50, cit. en Trujillo León, “Una aproximación a la censura en el cine español durante el franquismo”<https://institucional.us.es/aulaexp/PanelP/Una%20aproximacion%20a%20la%20censura%20en%20el%20cine%20espanol%20durante%20el%20Franquismo.pdf> (última consulta 10-08-2017).

a la apertura de salas de "Arte y Ensayo" (1967) y se fomenta el cine para niños. Iniciativas que mantenían el cine de consumo y más comercial, pero que intentaban evitar

“la justificación del suicidio y del homicidio por piedad, la justificación del divorcio, de las relaciones sexuales ilícitas, la prostitución y, en general, de todo cuanto atentara contra la institución matrimonial y contra la familia; la justificación del aborto y métodos anticonceptivos, la presentación de perversiones sexuales, la toxicomanía o el alcoholismo; la presentación de aquellas imágenes que pudieran despertar las bajas pasiones en el espectador; la difusión de imágenes irrespetuosas contra las creencias y prácticas religiosas; la presentación denigrante o indigna de ideologías políticas y todo lo que atentara de alguna manera contra las instituciones o ceremonias que el recto orden exigía fueran tratadas respetuosamente; de todo cuanto atentara contra los principios fundamentales del Estado; las películas blasfemas, pornográficas y subversivas; se prohibía la difusión de imágenes que atentaran contra la persona del Jefe del Estado, etc.”¹¹⁶

Aunque en los primeros años 70, se empiezan a ver comedias pseudoeróticas y con desnudos, se admitía el desnudo solo si no despertaba pasiones y si no incidía en la pornografía. En el año 1976, casi el 50% de las películas pertenecían al género del destape. Por fin, mediante el Real Decreto 3071/1977 de 11 de Noviembre publicado en el B.O.E. de 1 de diciembre de 1977, se anunciaba oficialmente que el primer gobierno del presidente Adolfo Suárez suprimía la censura definitivamente.

Volviendo a la época franquista, recordamos que cuando el franquismo hizo mella en el cine, hubo tres tipos de censura: se prohibió el estreno de la película, se cortaron escenas y se cambiaron los diálogos del doblaje, modificando el contenido y las intenciones. Cuando el bando Nacional ganó la Guerra Civil, automáticamente en España los espectadores solo podían ver escenas que exaltasen el régimen y que consideraran a los franquistas como “héroes y mártires, y a los ‘rojos’ como los villanos asesinos.”¹¹⁷ Lo que se observaba era el ensalzamiento y propaganda del militarismo y el adoctrinamiento ideológico. No olvidemos los objetivos del NO-DO (Boletín Oficial del Estado núm. 356, de 22/12/1942 - Noticiarios y Documentales que se exhibían obligatoriamente en todos los cines de España durante casi 40 años, desde 1942 hasta 1975), es decir, difundir los valores del régimen y exaltar a la figura del

¹¹⁶Trujillo León, M^a F., “Una aproximación a la censura en el cine español durante el franquismo”, pág.11, <https://institucional.us.es/aulaexp/PanelP/Una%20aproximacion%20a%20la%20censura%20en%20el%20cine%20espanol%20durante%20el%20Franquismo.pdf> (última consulta 10-08-2017).

¹¹⁷http://www.cineol.net/noticias/7451_10-peliculas-que-fueron-censuradas (última consulta 10-08-2017).

dictador. Se proyectaba en los cines españoles, previo a cada película, obligatoriamente hasta enero de 1976, pero sobrevivió hasta 1981, aunque ya con carácter voluntario. Las posibilidades de contraste por parte de los espectadores era escasa, pues la prensa y la radio estaban igualmente censuradas y controladas. Los ideólogos del Régimen encontraron apoyo incondicional de la Iglesia Católica del momento y en el ejército. Por lo tanto, “una película que criticase la actuación del ejército en tiempos de guerra era sacrilegio de primer orden. [...] Los censores se expresaban con una gran franqueza, sus comentarios reflejaban a la perfección la mentalidad de la dictadura franquista”.¹¹⁸

Mientras en el período franquista, los filmes eran censurados por el Ministerio de Información y Turismo, con la llegada de la Transición Española, fue el Ministerio de Cultura el que se encargó de prohibir los productos cinematográficos “peligrosos”. Durante las décadas de 1970 y 1980, las películas fueron censuradas a través de dos clasificaciones: la S se utilizaba para las películas con escenas de violencia muy explícita y las películas eróticas de pornografía blanda o *softcore*, la X, en cambio, para las películas con secuencias de pornografía dura. Los motivos por los que se ejercía una censura eran morales, políticos, militares, religiosos.

Por lo que concierne a las consecuencias del doblaje durante la censura franquista,

“los españoles fueron adoctrinados a capricho del dictador y sus censores, siempre de forma sutil, intentando que no se notara, sólo permitiéndoles ver y oír lo que ellos querían que los ciudadanos vieran y oyeran. Los españoles no pudieron disfrutar de las voces originales de los actores [...] Después de la muerte del dictador, se pudieron recuperar las escenas cortadas y se volvieron a doblar, con diálogos más ajustados al guión original. Hoy, aquellas “anécdotas” sobre el doblaje y los cortes de las cintas extranjeras, son casi graciosas. Sin embargo, hay cientos de películas españolas que fueron censuradas incluso en el momento de presentarse el guión a las autoridades, modificando desde el principio la idea original del creador. Los cortes de escenas en películas ya rodadas, eran perpetuos. Por eso, la censura en el cine español durante la dictadura fue una censura eterna”.¹¹⁹

¹¹⁸Ibidem

¹¹⁹<https://prezi.com/40tsrcsvz458/la-censura-franquista-en-el-cine-mediante-el-doblaje/>(última consulta 10-08-2017)

José Fernando Prieto, en el artículo “Del lenguaje soez y su jodida adaptación” (10-10-2013), considera que los jóvenes de hoy tienen una gran facilidad para “aprender y utilizar correctamente términos sugestivos en lenguas extranjeras” y opina acerca del uso de las palabras malsonantes en los siguientes términos:

“El uso de insultos como forma de caracterización del lenguaje coloquial lleva mucho tiempo presente en los medios audiovisuales. Todo comenzó en EE.UU., donde este tipo de vocablos se introdujo por primera vez en el cine mudo. En cintas como la famosa *The Big Parade* de 1925 aparecían intertítulos durante la intensa batalla final donde podía leerse «goddamn it» o «b——s!». Cinco años más tarde, ya de lleno en la época sonora, en *Hell's Angels* (1930) de Howard Hughes podemos escuchar a viva voz lo que sería uno de los primeros «what the hell», «for christ's sake» o «that son of a bitch» en pantalla.[...] *Scarface* de Brian de Palma es considerado como el filme con el actual récord de insultos a lo largo de su metraje (uno cada 29 segundos). El lenguaje natural, si queremos llamarlo así, se modifica en el cine de la mano de los traductores audiovisuales; se hacía y se sigue haciendo. Es probable que la razón que subyace tras esta forma de traducir sea que aún existe un sector importante del público potencial que se escandaliza ante los insultos en la gran pantalla. Eso, o que aún quede una millonésima parte de nuestra herencia de un pasado con censura y control mediático. Por lo pronto, podemos ver cómo empiezan a aparecer insultos reales en más y más producciones”¹²⁰.

Lo que es evidente es que la realización de un producto audiovisual supone un beneficio económico, por lo tanto, si censuramos un filme, cortando escenas que puedan turbar al público o eufemizando términos que molesten el oído del espectador, tendremos la posibilidad de ofrecer el producto a una mayor cantidad de personas y, como consecuencia, de ganar más dinero.

2.5.13. Símbolos en la fase de ajuste para el doblaje

Al igual que los actores de la gran pantalla, los actores de doblaje también tienen su guión; un guión lleno de símbolos que el ajustador/adaptador de películas, series televisivas, dibujos animados, etc., ha de conocer para que posteriormente el actor de doblaje sea capaz de manejarse con soltura ante el micrófono. El

¹²⁰<http://traidlation.com/traducc/del-lenguaje-soez-y-su-jodida-adaptacion-4/> (última consulta 10-08-2017).

ajustador/adaptador es el que se encarga de poner los símbolos o acotaciones y de preparar el guión para el doblaje posterior.

Generalmente, tal y como se indica en Chaume (2004: 96-97), los símbolos que se utilizan en España son los siguientes:

/Pausa en el discurso de un personaje, delimitada en un máximo de cinco segundos.

//Pausa larga producida durante el discurso de un personaje. En este caso, sería un espacio de tiempo de cinco a quince segundos.

...Pausa breve producida durante el discurso de un personaje, que puede indicar dudas o narrar correlaciones.

(OFF) Cuando la boca está fuera de plano. El diálogo no se encuentra en el plano de la imagen y la locución se efectúa cuando el actor no aparece en pantalla.

(ON) Cuando la boca está dentro de plano. El diálogo se encuentra en el plano de la imagen y la locución se efectúa cuando el actor se muestra en pantalla.

(CP) Se produce un cambio de plano. Este signo puede encontrarse al principio, en mitad de una frase o al final. Se pone cuando la intervención entra justo en un cambio de plano.

(DE) Cuando el personaje que habla está de espaldas.

(G) Gesto sonoro de un personaje que puede corresponder a una respiración audible, gruñido, estornudo o cualquier otro sonido, como puede ocurrir en una pelea, por ejemplo.

(GG) Varios gestos.

(GRITO) El personaje grita.

(GRITOS) Se oyen varios gritos.

(LLORA) El personaje llora.

(Susp.) Indica un suspiro.

(Resp.) Indica una respiración.

(RÍE) El personaje (se) ríe.

(RÍEN) Los personajes (se) ríen.

(R) Puede indicar que se aplica mayor velocidad a la frase cuando no se puede acortar el texto porque es imprescindible proporcionar toda la información, pero, en realidad, en un buen ajuste, no se debería correr más que el original. Si no hay más remedio, no es necesario marcarlo con una acotación puesto que el profesional lo ve durante los ensayos.

(A) Indica al actor que comience a hablar antes que el personaje. Generalmente se aprovechan pequeñas respiraciones u otros gestos. Se trata de adelantar la intervención por ser excesivamente larga.

(INSERTO) cualquier mensaje escrito que aparezca en pantalla, como carteles o letras que sean relevantes.

(ORIG) Cuando se deja el sonido tal cual está en el original, porque nadie habla en el idioma original y solo hace gestos, respiraciones o gritos, o porque es un ambiente general ininteligible donde no hay nadie que hable por encima.

(P) Cuando la intervención está superpuesta (es decir, pisada) a otra anterior, es decir que hay dos o más voces superpuestas. Indica que la intervención de un personaje pisa la de otro personaje.

(S) Se indica cuando en la versión original hay una pausa que no nos interesa hacer en la lengua de llegada, siempre que la boca lo permita.

(SB) (sin boca): no se ve la boca en pantalla (si el actor se tapa o se da la vuelta, aunque siga presente en pantalla). (Puede utilizarse el símbolo de OFF).

(SS) Equivale a Sin Sonido e indica que el personaje mueve la boca pero no se oye nada.

(ST?) Cuando es probable que esté en la M+E o Soundtrack, es decir, en la banda de música y efectos. (Indica gestos, murmullos, ambientes generales, respiraciones, gritos, etc.).

(TAP) o **(TP)** El personaje tiene algo que le tapa la boca, como una máscara, un pañuelo o un casco. El personaje está en plano, pero la boca está tapada por algo o alguien.

(Adlib) (ad libitum o indiscernible) Hay frases sueltas con sincronía. Un (Adlib) es un ambiente localizado en un momento concreto y donde se requiere cubrir unas “bocas” concretas, por ejemplo, en una conversación ininteligible pero visible de la mesa que está detrás de los protagonistas. No se les entiende pero se les ve hablar, por lo tanto, hay que cubrirlo.

(AMB) Hay frases sueltas sin sincronía. Se trata de un ruido de ambiente ininteligible que ocupa gran parte de una secuencia.

(Footage) Indica el momento de grabación en el que se está.

(Takes) División del guión en un máximo de 10 líneas (lo idóneo para que el actor retenga en la memoria). (En el convenio de Madrid, son 9 líneas, y en el de Barcelona, 8 líneas)

(TCR) (*Time Code Record*) indica el comienzo y el final de cada secuencia y se coloca al principio, antes del ajuste de los diálogos. Marca el principio de cada *take* (o toma). Cada *take* tiene su numeración y su código de tiempo correspondiente para que el técnico pueda localizarlo al instante.

Algunas de las indicaciones dirigidas al técnico de sonido son las siguientes:

(ATT) El personaje habla a través del teléfono.

(ATR) El personaje habla a través de la radio.

(ATTv) El personaje habla a través del televisor.

(REVER) Hay que añadir un efecto de reverberación. El técnico de mezcla lo va viendo sin necesidad de acotaciones.

Hemos visto que cuando se traduce un texto audiovisual para el doblaje, el ajustador coloca en el ajuste una serie de signos o símbolos de manera que los dobladores sepan cuáles son las indicaciones técnicas que deberá respetar al interpretar el papel que le corresponda y también facilita el trabajo del director de doblaje.

Por lo que concierne al doblaje en italiano, según las indicaciones técnicas propuestas por Paolinelli y Di Fortunato (2005: 94) y según las normas establecidas por la asociación italiana AIDAC en 2008¹²¹, los símbolos utilizados son:

(IC)	In campo: significa che il personaggio si trova nel campo visivo della macchina da presa. Si utilizza solo quando il personaggio appare da un fuori campo, altrimenti non viene segnalato.
(FC)	Fuori campo: il personaggio non si trova nel campo visivo della telecamera.
(inIC) (finIC)	Inizia/finisce in campo: indica i movimenti del personaggio.
(inFC) (finFC)	Inizia/finisce fuori campo: indica i movimenti del personaggio.
(ACC)	Accavallato o Sovrapposto: viene utilizzato quando due personaggi parlano contemporaneamente o quando uno interrompe un altro. Inoltre, può segnalare rumori di fondo su cui si sovrappone la voce del personaggio o un brusio generato, ad esempio, dalla televisione o da più personaggi che parlano contemporaneamente ai protagonisti della sequenza.
...	Cesura: Pausa breve nella frase; indica una piccola pausa all'interno di una battuta (ad esempio, un'esitazione dei personaggi).

¹²¹ <http://www.aidac.it/images/pdf/ccnl.pdf> (última consulta 29-09-2017).

/	Pausa fra due frasi: indica una sospensione o una breve pausa tra due battute.
//	Pausa fra due scene: indica il cambio di scena tra due battute dello stesso personaggio, oppure una pausa lunga.
(ant)	Anticipato: Indica la necessità di anticipare leggermente la battuta rispetto all'originale per risolvere problemi di doppiaggio.
(EFF)	Voce effettata (telefono, citofono, megafono, ecc.): segnala le battute che vanno modificate dal fonico nel caso in cui, per esempio, un personaggio parli alla radio, al megafono, ecc.
(DS)	Di spalle: indica in che punto della battuta il personaggio si trovi di spalle o, comunque, le sue labbra non siano visibili.
(SM)	Sul muto: indica l'aggiunta di una battuta che non era presente nell'originale.
(SPORC)	Sporcatura: indica un verso particolare che il personaggio fa con la bocca prima di parlare.
(VERSO)	Serve per indicare ogni tipo di verso umano, come ad esempio, colpi di tosse, bacio, pianto, sospiro, lamento, ecc.
(FIATO o Ft)	Presa fiato, soffio, sospiro: indica i sospiri più marcati dei personaggi. Per esempio, se sbuffano.
(RIS)	Risatina: indica una piccola risata o un sorriso.
(RIDE)	Risata: indica la risata vera e propria.
(VOCE)	Voce pensiero: indica le voci narrate. Specifica la presenza di un narratore esterno alla scena.
(Orig.)	Come da originale: indica che bisogna mantenere il sonoro del film in lingua originale.

Per quanto riguarda il **VERSO**, si può anche indicare in maniera più specifica con:

(tossisce)

(gola) il verso tipico dello schiarirsi la voce.

(starnutisce)

(annusa)

Il **FIATO** o **Ft** si può anche indicare in maniera più specifica con:

(naso) fiato o sospiro fatto con il naso in immissione o emissione. Se prolungato, si indica con **(naso)**.

(sospira) o **(sosp.)** sospiro dalla bocca. Se prolungato, si indica con **(sospira)** o **(sosp)**.

(sbuffa)

(sbadiglia)

È opportuno segnalare che alcuni personaggi, che non hanno un nome, possono assumere nomi generici come “donna bionda”, “operaio”, “proprietaria negozio”, ecc.

2.5.14. Elementos que el ajustador/adaptador debe tomar en consideración

Los diálogos fílmicos son muy importantes para comprender la trama y el desarrollo de la película. Tal y como veremos en el análisis de los parlamentos, los enunciados emitidos por los interlocutores comunican sentimientos, emociones, secretos, esperanzas, frustraciones, etc., que nos permiten trazar el perfil y la personalidad de cada personaje. Cada interacción puede remitirnos a la identificación de una clase social, de costumbres, actitudes, acciones particulares, etc. Es evidente que no solamente los diálogos constituyen elementos imprescindibles para comprender los rasgos de un carácter; de hecho, hay que tomar en consideración también los

planos, los desplazamientos o movimientos escénicos, la ambientación, el vestuario, el maquillaje, el peinado, el entorno familiar, sociocultural, los elementos del lenguaje paraverbal, el lenguaje no verbal, los objetos, las luces, las sombras, los sonidos, los signos icónicos, etc.

Cuando el traductor traduce el guión cinematográfico y el ajustador/adaptador lo ajusta definitivamente para que los dobladores lo interpreten en la sala de doblaje, no piensan solamente en la traslación de los diálogos fílmicos, sino también en la totalidad del filme y en las relaciones interpersonales entre todos los personajes presentes. Todo lo que se observa en un producto audiovisual (voces, imágenes, colores, movimientos, gestos, sonidos, música, ruidos, etc.), adquiere importancia y significado, por esta razón, los profesionales de la traducción fílmica tienen que fijarse en todos los detalles y matices que hacen que cada película sea diferente y especial.

Claro está que también los actores son diferentes entre sí, por lo tanto, el director de doblaje escogerá a los más apropiados según los papeles que tengan que interpretar. El análisis de las personalidades, las vivencias personales, las emociones, los comportamientos, etc., justificará también la decisión de utilizar determinados términos léxicos con respecto a otros, ciertos registros lingüísticos o particulares expresiones. Cuando los actores entran en la sala de doblaje, intervienen juntos o por separado (doblaje en banda aparte) en todos los *takes* que les han asignado.

Cabe señalar que la buena o mala interpretación de los actores dobladores dependerá en gran medida de una buena o mala traducción para el doblaje. Sobra decir que lo más importante es lo que entienden y reconocen lingüísticamente los espectadores. A veces, es necesario sacrificar las exigencias sincrónicas articulatorias y dar prioridad a los enunciados del diálogo. Lo que cuenta es la impresión auditiva de la gente que va al cine. Si las voces de los actores son justas, si el texto es funcional, ya sea aburrido o divertido, la película doblada será un buen producto cinematográfico.

Cuando la traducción del texto de partida no resulta de comprensión inmediata para el público de destino o en caso de que no sea posible explicar ciertos conceptos en un espacio concreto debido a problemas de sincronías, es necesario ajustar el texto de llegada al contexto. Por esta razón, en determinados casos, no es posible traducir al pie de la letra puesto que no se conseguiría el mismo efecto de hilaridad o la misma

reacción en la lengua meta del doblaje. Precisamente por esto, hay que ajustar el guion para mantener el efecto humorístico a expensas del aspecto semántico del original. Hay que conseguir la misma reacción en el mismo contexto.

Es necesario realizar la traducción en función de un público; esto significa que el filme doblado debe ser un auténtico resultado de la relación dialéctica entre palabras e imágenes dentro de las restricciones técnicas que el producto original en sí impone. El doblaje realizado en función de los espectadores meta conlleva el ajuste de ciertas expresiones siguiendo la línea de la *pretendida oralidad* del italiano o del español (dependiendo del doblaje a una o a otra lengua) como idioma diacrónico que sigue unos modelos y sintaxis particulares. Eso para evitar un *pseudoidioma* caracterizado por calcos sintácticos, estructurales, semánticos de la lengua original. “A volte, se partenza e risultato sono irriconoscibili, è perché abbiamo perso la strada; a volte invece è perché abbiamo fatto un buon lavoro. Abbiamo sentito la storia, la lingua migliore con cui raccontarla. La materia ha vinto su di noi.”¹²²

Es sumamente importante que el ajustador sepa cuándo puede o no debe traducir el guion al pie de la letra. Desde el punto de vista semántico y sintáctico de la lengua, es decir, en la selección las palabras y en la construcción de la sintaxis, el texto doblado tiene que resultar claro y perfectamente comprensible para el público italiano o español. El ajustador/adaptador es responsable y consciente de su libertad; asimismo, sabe que no podrá perjudicar la información principal transmitida tanto por el canal oral como visual. Muchas veces, las mejores soluciones son las que se toman directamente en el proceso de grabación.

Por lo que concierne a la interpretación, es preciso señalar que los actores intentan imitar al máximo el original y darle una interpretación creíble a su voz para que el producto final tenga la máxima calidad posible. El director de doblaje es el responsable de todo el proceso, de hecho, es el que se encarga de dar las instrucciones pertinentes a los actores para que realicen un buen trabajo. Los actores tienen que sincronizar perfectamente los diálogos, es decir, conseguir que el texto del *take* "encaje" en la boca del actor. Debe haber una adecuación necesaria entre lo que dice un personaje, la manera en que lo dice y el tono de voz en que lo pronuncia.

¹²²<http://www.ilpost.it/2016/03/16/traduzioni-doppiaggio-film/> (Última consulta 06-01-2018).

Por lo que concierne a la sincronía articulatoria, hoy en día, con la grabación digital, se pueden corregir ciertos errores de sincronía, sin embargo, los actores que son auténticos profesionales y que realizan el trabajo de dobladores desde hace años, no tienen problemas para lograr una sincronización exacta sin tener que recurrir a "trucos". También tienen que imitar los "gestos" o sonidos expresados por los actores del producto de partida (gritos, risas, lloros, suspiros, jadeos, etc.), aunque, en algunos casos, se prefiera no doblarlos y dejar la versión original.

El dialoguista tiene que reconocer los diferentes niveles comunicativos, es decir, el *interno* y el *externo*. El *interno* se refiere a la comunicación que tiene lugar entre los interlocutores de un filme, comunicación que permite conocer el origen geográfico, la etnia, la clase social, etc. El *externo*, en cambio, concierne a la comunicación entre los hablantes y el público, por lo tanto, hace hincapié en la competencia lingüística de los espectadores. Es sumamente importante que el adaptador conozca el destinatario del filme, es decir, el público al que va dirigido y que analice las situaciones sociolingüísticas y culturales. Lo más relevante, como observa Mario Paolinelli (1996), es que el doblaje pase desapercibido y no se note. Para conseguir esto, los parlamentos tienen que resultar espontáneos, naturales, como si se hubieran creado en la lengua meta.

La funcionabilidad de la traducción para el doblaje depende, por una parte, de la primera traducción del traductor audiovisual, y, por otra, de la competencia y de la experiencia laboral del ajustador que realiza el producto final que "entrará" en la sala de doblaje. Es preciso preservar el equilibrio natural entre lengua y cultura del texto de llegada. La necesidad de crear situaciones equivalentes entre el texto origen y el texto meta lleva a la manipulación del guion y a la aplicación de estrategias traductivas que permitan conseguir los objetivos propuestos.

2.5.15. Algunas técnicas aplicadas en la traducción de diálogos fílmicos

La *adaptación*, junto con la *equivalencia* y la *transposición*, son unas de las técnicas más utilizadas en la traducción de diálogos fílmicos.

La *adaptación* está supeditada a una serie de vínculos lingüísticos, culturales y técnicos que hay que respetar, de hecho, el *ajuste* para el doblaje representa una mezcla entre la traducción interlingüística y la traducción intersemiótica.

La *equivalencia* implica que el tipo de situación a la que se refiere el mensaje en la lengua/cultura de partida sea desconocido en la lengua/cultura de llegada. En este caso, el dialoguista tendrá que crear una situación nueva que pueda considerarse equivalente. Por esta razón, la *adaptación* puede ser considerada como una “equivalencia situacional”.

La *transposición* conlleva que la situación a la que se refiere el mensaje pueda traducirse con un mensaje totalmente diferente desde el punto de vista estilístico y estructural, pero con igual sentido. Se cambian las palabras del discurso pero sin alterar el significado del mensaje. Tal y como afirma Paolinelli (2005: 2), traducir un sistema complejo como el fílmico significa descomponer todas las partes que lo constituyen para luego volver a componerlas.

2.5.16. Sobre los términos soeces

Por lo que se refiere a las palabras malsonantes, dado que los diálogos fílmicos representan una lengua escrita que reproduce los rasgos típicos de la oralidad, es decir, de la lengua hablada espontánea y natural, están caracterizados por un registro lingüístico informal, argótico, coloquial. La traducción de las palabras malsonantes, tacos, improperios, etc., representa un gran desafío puesto que la mayoría de las palabras o expresiones soeces hacen referencia a la cultura de partida y no siempre encuentran una exacta correspondencia en la lengua de llegada. Generalmente, el traductor compensa la falta de equivalencia optando por el uso de otras palabrotas. Muchas veces, el director de doblaje cambia las propuestas de traducción del dialoguista y opta por términos eufemizados o neutros que crean discrepancias en las intenciones de los personajes y, como consecuencia, de los dobladores. Pavesi y Malinverno afirman que la reacción del director de doblaje se debe a la interdicción lingüística a la que están supeditados los términos vulgares, por lo tanto, “il loro uso viene ritenuto inadatto al contesto pubblico e spesso viene semplicemente evitato» (Pavesi - Malinverno, 2000: 75). Sin embargo, si, por una parte, se “censuran” las palabrotas, por otra, gracias a la “routine traduttiva”, tenemos numerosos ejemplos de

“doppiaggese” y algunos tacos que se utilizan como palabras intercaladas, resultan demasiado repetitivos en la lengua meta.

Volviendo a tomar en consideración la observación de Paolinelli (2005: 62), destaca que “Poiché è impensabile travasare in un’ambientazione ‘altra’ modi gergali ‘nostri’, che per quanto possano essere nuovi danno immediatamente impressione di trovarsi in una periferia italiana, è bene lavorare sull’invenzione, escogitando espressioni colorite e limitando al massimo la resa dell’intercalare”.¹²³

Si pensamos que las palabrotas representan una forma de comentar o de destacar un sentimiento, una emoción, un estado de ánimo, una actitud o una situación particular, y no suponen el desarrollo de la trama o de la historia narrada, entonces no exigen necesariamente una traducción totalmente fiel al producto original. En pocas palabras, hay que traducir los tacos, insultos y expresiones malsonantes de una manera que resulte creíble para los espectadores de la lengua meta. Claro está que el uso de técnicas tales como la *atenuación*, el *eufemismo*, la *omisión* o *elipsis*, la *reducción* del contenido, la *compensación*, etc., tienen sentido si el cliente que pide una traducción para el doblaje establece y especifica claramente que no quiere palabras soeces, blasfemias, interjecciones vulgares, etc. Este límite hace que el traductor recurra a distintas estrategias para atenuar la traducción del texto origen y evitar o suavizar la interdicción lingüística.

2.5.17. La omisión/la elipsis

Por una parte, se puede optar por la *omisión* o *elipsis*, consistente en la supresión en el texto meta del término soez o vulgar presente en el texto origen. Junto con esta técnica, hay una serie de procedimientos gramaticales que sirven para tal fin, como los circunloquios, por ejemplo. Sin embargo, cabe señalar que la necesidad de emplear la *atenuación* se debe a la situación del discurso, a los destinatarios del producto fílmico, al ambiente social en que se muestra dicho producto.

¹²³Puesto que es impensable trasvasar en una ambientación “ajena” modos jergales ‘nuestros’ (que nos pertenecen), que por muy nuevos que sean, dan la sensación de pertenecer a una periferia italiana, es oportuno trabajar sobre la invención, originando expresiones llamativas y limitando al máximo la traslación del intercalar.

En nuestro caso, al tratarse del análisis de palabras malsonantes para un estudio personal, no optaremos por las estrategias de *atenuación*, puesto que no se revela una necesidad sociolingüística. También cabe recordar que determinados elementos son *tabú* únicamente en situaciones de formalidad, mientras que no lo son en un discurso familiar o coloquial, como en nuestro caso.

La *omisión/elipsis* es necesaria si el cliente exige una restricción; en este caso, es preciso que tanto el traductor como el ajustador no se pasen de la raya. Sin embargo, también es importante que respetemos el registro lingüístico adecuado a cada personaje, el ambiente y la situación en que aparece el lenguaje soez. Si vemos que un personaje es vulgar, chabacano, no tiene gracia y es algo violento y enfadadizo, no podemos permitir que diga *¡Jope!*, *¡Jolines!*, *¡Córcholis!*, etc., porque provocaríamos la hilaridad en los espectadores que acabarían por no confiar en la propuesta de los profesionales de la traducción audiovisual, a no ser que el personaje se exprese de esa forma adrede.

2.6. Introducción al análisis de los diálogos filmicos

Opinamos que todos los insultos tienen traducción, especialmente en el caso del español y del italiano; sin embargo, también pensamos y queremos demostrar que los tacos, las expresiones vulgares, las unidades fraseológicas tabuizadas no se pueden traducir al pie de la letra porque las palabras malsonantes también ahondan sus raíces en la cultura, en la sociedad, por lo tanto, debemos respetar tanto las exigencias culturales de la lengua origen como las de la lengua meta. Aunque es cierto que tanto en Italia como en España se hace un uso abundante de palabras injuriosas, también es verdad que no siempre tiene sentido abusar de ellas.

En el análisis del corpus, veremos por qué los personajes se expresan de manera vulgar y también veremos las diferencias entre los tacos. Analizaremos cada situación y cada contexto y observaremos cuáles son las palabrotas que se utilizan según las relaciones interpersonales, los sentimientos y las actitudes de los personajes. Haremos hincapié en los contextos situacionales y, como consecuencia, en los sentimientos y emociones que impulsan el uso de expresiones groseras: violencia machista, celos, riña entre parejas adúlteras, relación entre padres e hijos, homofobia, relación entre

homosexuales, rabia debida a una frustración personal, discriminación racial, relación entre amigos.

Hemos decidido estudiar las palabras malsonantes que son inducidas por casos extremos o situaciones dramáticas y difíciles. También demostraremos que, muchas veces, los términos vulgares son dictados simplemente por la confianza, la relación de amistad o meramente por broma.

Para analizar los diálogos fílmicos seleccionados, partiremos del resumen de las películas y de la caracterización breve de los personajes implicados en las interacciones escogidas.

Por lo que concierne a la traducción de los diálogos, presentaremos nuestra traducción en los casos en que la película italiana/española no haya sido subtitulada ni doblada. Propondremos la traducción para el doblaje, es decir, el ajuste de los diálogos fílmicos, colocando todas las acotaciones y los símbolos necesarios para los dobladores. Puesto que no es el objetivo de nuestro trabajo, no analizaremos la propuesta de traducción para el doblaje. Somos conscientes de que habría sido un trabajo muy interesante pero hemos decidido centrarnos en el análisis del discurso, de los diálogos fílmicos seleccionados y de los términos soeces utilizados. Si hubiéramos optado también por el comentario de la traducción para el doblaje, habríamos tenido que realizar un trabajo aparte y profundizado.

Puesto que algunas películas italianas/españolas propuestas han sido dobladas de manera oficial, hemos querido aventurarnos en la traducción para el doblaje de los productos audiovisuales que no han sido subtitulados ni ajustados. Hemos querido pensar en un posible producto audiovisual final. Está claro que no existe solo una solución, pero estamos satisfechos con nuestra propuesta de ajuste puesto que hemos trabajado con profesionalidad y siguiendo las normas que regulan la adaptación para el doblaje.

Tan solo hemos dejado una muestra en que se pueden notar dos propuestas de traducción, una literaria y la otra adaptada. Mostraremos cuáles son las estrategias traductivas aplicadas, pero no profundizaremos en el análisis del ajuste para el doblaje.

Es evidente que para la traducción, hemos tomado en consideración el hecho de que lo que funciona en Italia no siempre es rentable en España y viceversa, pero también hemos querido destacar que tanto los italianos como los españoles no se escandalizan a la hora de soltar un taco porque forma parte del habla familiar habitual y porque no tienen tantos tapujos.

Está claro que cada palabrota adquiere un significado preciso que depende del contexto y de las funciones del lenguaje.

Puesto que los diálogos escogidos forman parte de filmes caracterizados por coloquialismos, modismos, expresiones jergales, hemos estudiado cuáles son los rasgos de la oralidad familiar y espontánea en la lengua italiana y en la española.

Tal y como hemos señalado anteriormente, los ajustes propuestos están al servicio de nuestro estudio personal; por esta razón, no hemos analizado las estrategias atenuadoras en el doblaje. Somos conscientes del hecho de que, en determinadas ocasiones y según las exigencias de las casas productoras, de los estudios de doblaje, etc., se intenta respetar a los espectadores de la lengua de llegada, atenuando o eufemizando las interdicciones lingüísticas. Al tratarse de un fenómeno sociocultural, la necesidad de aplicar estrategias de *atenuación* depende de la sociedad a la que se dirige el texto fílmico. Sabemos que un comportamiento considerado obsceno y vulgar en un determinado contexto social y en cierta época, puede no representar un tabú en otro contexto situacional y en otro período histórico-social.

Los estudiosos de los términos soeces se preguntan por qué un término o una expresión constituyen una grosería o una obscenidad. En determinadas situaciones, los hablantes manifiestan una intención vulgar en el acto de habla, sin embargo, no siempre tal intención es captada como un enunciado grosero por el receptor o surte el efecto deseado. Si el oyente no da importancia ni valor a la palabrota o a la expresión malsonante porque no le afecta como habría querido el emisor, el término pierde su connotación soez. Como explica Carmen Toledano Buendía (2002: 217-232), el receptor “actualiza lo obsceno propuesto por el autor, lo priva de contenido o, sencillamente, le da carta de naturaleza incluso para sorpresa del propio emisor”.

Lo que el hablante considera obsceno e impropio, para el oyente es algo natural, normal, que no atenta contra la moralidad. En realidad, determinadas normas éticas

establecen si un comportamiento público es obsceno o no en ciertos contextos sociales. Según la etimología del término, *obsceno* significa “lo que está fuera de escena” o, coloquialmente, “lo que está fuera de lugar”. “Lo obsceno es lo que no debe ser público porque es la publicidad lo que lo convierte en obsceno” (Valcárcel, 1993:125).

2.6.1. Palabras *inmencionables*

En el primer capítulo sobre las interdicciones lingüísticas, hemos observado que determinadas palabras, expresiones o ciertos temas constituyen un *tabú* y no se pueden mencionar públicamente. Recordemos entre ellos: el sexo, la escatología, las enfermedades, la muerte, el dinero, la orientación sexual, el credo religioso, etc., que son considerados como terreno fértil para “cultivar” la obscenidad. Sin embargo, estos contenidos resultan impertinentes solo *fuera de contexto*, es decir, cuando no es adecuado ni propicio hacer referencia o aludir a ellos.

En dos películas observaremos que hay determinadas formas de hablar, de mirar, de moverse de una mujer que, para el interlocutor hombre, obsesionado por su concepto personal de moral, manifiestan el deseo de “mostrarse” públicamente, exteriorizando obscenidad o, incluso, pornografía, despertando emociones lujuriosas. Sin embargo, para la mujer, dichas manifestaciones forman parte de la cotidianidad y no atentan contra la moralidad.

Tal y como señala Martí Ferriol (2007: 174), en la traducción audiovisual, y precisamente en el trasvase de imprecaciones, los traductores pueden aplicar dos técnicas diferentes: por una parte, la traducción literal y, por otra parte, la traducción eufemizada, activando la estrategia de la *omisión*, de la que hemos hablado antes.

Hemos dicho en diferentes ocasiones que en el doblaje se tiende a suavizar un término soez o a omitir determinadas palabras malsonantes por ser consideradas tabúes. Hemos visto también que los traductores audiovisuales tienen la tendencia a la autocensura voluntaria precisamente porque propenden a mitigar el lenguaje grosero. Santaemilia (2008: 222) observa que, en las sociedades donde no hay una censura por parte del gobierno, los traductores, de forma consciente o involuntaria, deciden proponer a los espectadores un texto neutro, que sea social y personalmente aceptable de manera que los “clientes” que encarguen la traducción audiovisual, las casas productoras, los grupos mediáticos, etc., no se sientan afectados. Por esta razón, los

traductores tienden a utilizar un lenguaje lo más formal y neutro posible, activando la mayoría de las veces la estrategia de la *hipercorrección*.

2.7. Traducción de secuencias tabuizadas

Tal y como explica Zamora (2014: 326) en su artículo sobre la traducción para el doblaje de unidades fraseológicas tabuizadas, del italiano al español, cuando se traducen secuencias *tabuizadas*, los traductores pueden aplicar seis recursos diferentes:

-La eufemización – supresión completa de la unidad vulgarística.

-La cuasieufemización – mitigación de la unidad mediante otra forma menos ofensiva o bien atenuación de uno de los constituyentes tabuizados.

-La repetición o la conservación – preservación integral de la unidad de la lengua de partida.

-Disfemización – tabuización de la unidad neutra de la lengua de partida.

-Soluciones creativas eufeminizadas o cuasieufeminizadas.

-Soluciones creativas tabuizadas.

Algunos de los parámetros utilizados por Zamora a la hora de traducir las unidades fraseológicas tabuizadas, nos servirán de modelo en el análisis de la traducción de nuestro corpus.

El estudio divide su análisis en seis grupos de unidades fraseológicas:

-a) Locuciones italianas que no remiten a una imagen y que tienen su equivalente tabuizado en español.

-b) Locuciones italianas que se basan en una imagen conceptual y que poseen el equivalente tabuizado en español.

-c) Locuciones italianas que no tienen su homólogo formal tabuizado en español.

-d) Unidades fraseológicas pragmáticas italianas que poseen el componente imagen y tienen su correspondiente vulgar en español.

-e) Unidades fraseológicas pragmáticas italianas que no remiten a la imagen conceptual y tienen su correspondiente formal vulgar en español.

-f) Unidades fraseológicas pragmáticas italianas que no poseen su homólogo formal tabuizado en español.

Gracias al vulgarómetro realizado para su estudio, Zamora ha podido constatar el índice de tolerancia y el porcentaje de uso de determinados términos vulgares. Tales parámetros pueden guiar a los traductores a trasvasar una palabra malsonante de un sistema lingüístico a otro.

Según Toledano (2002: 223), al traducir un texto obsceno, se pueden verificar tres situaciones básicas:

1)- Los dos elementos del binomio textual son obscenos en sus respectivos sistemas culturales. La carga obscena original se transfiere al texto meta, aunque no se alteren las mismas normas.

2)- El texto no resulta obsceno en la lengua de partida pero sí en la lengua de llegada. La obscenidad no se transfiere sino que surge en el contexto receptor y *aparece* en el proceso de transferencia.

3)- El texto original es obsceno en la cultura origen pero no en la cultura meta. En este caso, la obscenidad *desaparece* en el proceso.

Está claro que un texto puede sufrir un cambio si se modifican determinadas circunstancias del contexto situacional, por esta razón, el nivel de *permisividad* por parte de las sociedades implicadas y el cambio de las condiciones sociopolíticas y lingüísticas, son factores decisivos. El tipo de espectador, la edad, los patrones culturales, la educación, las expectativas, la capacidad de comprensión, pueden determinar cómo traducir determinados términos o expresiones soeces. Es posible que

espectadores meta de la misma edad de los espectadores de la lengua origen tengan costumbres diferentes y hayan conocido otros modelos socioculturales; por lo tanto, a la hora de realizar la traducción de palabras malsonantes, etc., es necesario activar estrategias que respeten la ideología y las expectativas del público de llegada. También es posible que el traductor opte por poner un elemento obsceno y vulgar en el texto meta aunque no aparezca en el texto origen.

Como señala la mayoría de los estudiosos del tema en cuestión, no todos los espacios públicos toleran la presencia de términos vulgares, obscenidades y expresiones groseras, sobre todo en el teatro o en el cine, a no ser que estemos hablando de particulares productos teatrales o cinematográficos de vanguardia y experimentales, que abordan temas tabú y que están caracterizados por elementos grotescos, perturbadores, morbosos, escatológicos, sexuales, por el uso de materiales orgánicos, por la manifestación y exteriorización sin tapujos de emociones extremas y cruentas, etc., que quieren provocar voluntariamente a los espectadores, intentando liberarlos de los frenos o de los prejuicios morales. El espectador, que debe ser espectador y actor a la vez, tiene que sentir pulsar la vida real, auténtica en el escenario. Retomando una observación de la compañía catalana Fura dels Baus, “El espectáculo suprimirá el escenario y, partiendo de la sala entera y del suelo, rodeará materialmente al espectador, lo mantendrá en un baño constante de luz, imágenes, movimientos y sonidos (...) y no habrá lugar desocupado en el espacio, ni reposo, ni vacíos en el espíritu ni en la sensibilidad del espectador”.¹²⁴

¹²⁴<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/per3/profesores/abernardez/pdfs/fura.pdf>-http://www.fotolog.com/manos_del_viento/22098151/ (última consulta 06-01-2018).

TERCER CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL DISCURSO: ASPECTOS TEÓRICOS

3. Análisis del *discurso* – Aspectos teóricos

Al analizar los diálogos, es necesario recordar algunas nociones teóricas que nos ayudarán a reflexionar sobre los elementos que caracterizan las secuencias dialogadas del corpus.

El *discurso* es un “proceso semiótico” que no pertenece solo a la *parole* (lingüística discursiva encargada de la *langue* en la comunicación viva), sino que representa también una unidad formal del *sistema* lingüístico (Hendriks, 1976). La *langue* entra en acción como discurso. Como señala E. Coseriu (1978: 41), el lenguaje existe solo y concretamente como *hablar*, como actividad lingüística, y *lengua* y *habla* no son realidades autónomas que se pueden separar puesto que el *habla* es la realización de la *lengua* y la *lengua* es condición del *habla*. El *hablar* es una forma de acción regulada en situaciones y contextos comunicativos. Es en el acto del lenguaje, *enunciación*, donde se genera el discurso; la *enunciación* es el componente *pragmático* del discurso, puesto que crea el *contexto* del discurso mismo. El *discurso* se identifica con lo que es *enunciado* y “desde una perspectiva interaccional y discursiva, toda producción de enunciados es una forma de interacción social o...todo enunciado es producido para alterar la posición interaccional del otro, comunicándole, persuadiéndole, manipulándole, etcétera” (J. Lozano, C. Peña-Marín, G. Abril, 2004: 62).

El *discurso* es un intercambio de actos de habla. Hay que partir de la *enunciación* para analizar el discurso. El sentido del enunciado producido está en función de la situación en que tiene lugar; de fundamental importancia es también la interpretación de las acciones. Cada *texto* contiene un *marco*, y podemos llegar a la interpretación de dicho texto gracias a la identificación del *marco*. Cuando el lector interpreta un *texto*, no solo recupera la información semántica sino que también capta

todos los elementos de lectura que él mismo posee: “desde el supuesto sociocultural e <<ideológico>>, los sistemas de creencias, las estructuras pasionales, hasta lo que Eco (1975) ha llamado *subcódigos*, y un largo etcétera.” (J. Lozano, C. Peña-Marín, G. Abril, 2004:27).

3.1. Aspecto discursivo del texto

El *texto* es “un intercambio social de sentido” (Halliday, Hasan, 1980); esto significa que representa una *interacción* y el intercambio de significados es un proceso interactivo entre los actantes sociales. El *texto*, como proceso semiótico, produce sentido en su *discurrir* sintáctico, de hecho, “el sentido del texto ...consiste en las articulaciones internas del texto y en la subordinación jerárquica de las partes al todo; el sentido es el ligamen interno del texto” (P. Ricœur, 1980: 1013).

El concepto de *intercambio* implica un contrato, una relación intersubjetiva entre sujetos que interactúan y cada texto tiene una estrecha relación con la situación en que se realizan los actos de habla, es decir, con el contexto.

El *contexto de situación* es la base de la teoría del *sentido*. Los elementos que componen el contexto de situación son: los participantes en la situación, su acción (verbal y no verbal), las características relevantes de la situación y los efectos de la acción verbal (Firth, 1957). Entre los elementos *exofóricos* vinculados a la situación, tenemos que considerar los *indexicales* (o *indiciales*).

3.2. Elementos indexicales y el contexto de situación

Los elementos *indexicales* hacen referencia a aquellas expresiones lingüísticas que necesitan una información contextual para ser comprensibles y carentes de ambigüedad, mientras que todas las aserciones que representan la verdad para todos los interactuantes, en todos los tiempos y lugares, no son emisiones lingüísticas indexicales sino objetivas o universales. Esto significa que las expresiones *indexicales* o *indiciales* son las “que marcan la ubicación de los textos y de su significado en la ocasión, en la situación en que son enunciados” (J. Lozano, C. Peña-Marín, G. Abril,

2004: 50). Tal y como señala Coseriu (1978: 309), la *situación* es la “operación mediante la que los objetos denotados se ‘sitúan’, es decir, se vinculan con las ‘personas’ implicadas en el discurso y se ordenan con respecto a las circunstancias, [denominadas *entornos*], espacio-temporales del discurso mismo”. Para Coseriu, el lenguaje no dice las condiciones del contexto pero sí las utiliza; esto conlleva que la expresión real implique dichas condiciones.

U. Eco (1979: 15) considera que la expresión en el texto posee un significado virtual que permite adivinar el contexto. “Un enunciado no sólo representa un estado de cosas, sino que además expresa los sentimientos y pensamientos del locutor y también suscita o evoca en el oyente sentimientos. Es lo que Récanati (1979: 14) llama *sentido pragmático*” (cit. en J. Lozano, C. Peña-Marín, G. Abril, 2004: 65).

Gracias a la *pragmática*, podemos observar las reacciones emotivas de los hablantes al expresar determinados enunciados en particulares situaciones. En la conversación entre dos o más interlocutores, se vislumbran o se entienden claramente las intenciones de cada acto de habla y las funciones del lenguaje.

Para poder profundizar en el estudio de las palabras malsonantes o del lenguaje soez utilizado por los protagonistas de nuestros diálogos tenemos que interpretar el significado de cada interacción, el contexto en que se llevan a cabo las conversaciones y las razones que inducen a los interlocutores a expresarse de cierta forma y con determinadas palabras. Recordemos que la pragmática se ocupa de estudiar el significado lingüístico de palabras que no pueden estar aisladas del contexto sino que son usadas en actos de comunicación. Cada hablante expresa una palabra que adquiere un significado y se caracteriza por la intención que implica y que depende de circunstancias específicas en que tienen lugar las interacciones. De hecho, tal y como señala Briz Gómez (2001:67), el uso de la lengua en la conversación representa un conjunto de “tareas” y “metas”, de “planes” y “tácticas discursivas” que permiten que la interacción verbal sea efectiva y eficaz y no represente un intento fracasado. No olvidemos que, como observa Austin (1962: 53), “hablar” es “hacer” y cada enunciado emitido tiene un significado literal, una dimensión intencional y una dimensión que tiene un efecto en el interlocutor.

La noción de significado del hablante es contraria a la de significado convencional, literal, conocido por todos los hablantes, de hecho, va más allá del valor

veritativo de los enunciados. El significado que el hablante quiere comunicar al oyente presenta una parte explícita, evidente, y una parte implícita, oculta, que constituye una inferencia. La complicidad entre los interlocutores, el contexto de situación, los sentimientos que se manifiestan abiertamente y los que se esconden pero que se perciben, definen las conductas lingüísticas y extralingüísticas de los hablantes que deben “moldear” sus actos comunicativos a las situaciones en que se realizan.

El contexto comunicativo representa el conjunto de conocimientos y creencias que comparten tanto el hablante como el oyente en una interacción verbal y que son pertinentes para poder interpretar y emitir sus enunciados. Es necesario observar el marco en el que se concretan las interacciones verbales. Como afirma Calvo Pérez (1994: 17), “no hay lenguaje sin contexto, pero se crea contexto con el lenguaje”.

No podemos eliminar las circunstancias de la acción lingüística, de lo contrario, las piezas discursivas se volverían oscuras y no captaríamos el mensaje de lo dicho.

3.3. Tipos de contextos comunicativos y de entornos

Como explica Reyes (2002: 20), hay tres tipos de *contexto*: el *lingüístico*, el *situacional* y el *sociocultural*. El primero, conocido también como ‘cotexto’, representa “el material lingüístico que precede y sigue” a una oración. El segundo representa el conjunto de “datos accesibles a los participantes de una conversación”; el tercero es el conjunto de “datos que proceden de condicionamientos sociales y culturales sobre el comportamiento verbal y su adecuación a diferentes circunstancias”.

Cuando nos relacionamos con los demás en la sociedad, es necesario respetar determinadas normas de comportamiento, los registros lingüísticos adecuados a las situaciones, así como ciertas actitudes. Muchas veces, los interlocutores se esperan determinados comportamientos lingüísticos que, evidentemente, obedecen no solo al marco de referencia que determina la situación de habla, sino también al papel de los emisores y receptores de un acto de comunicación. Los marcos de referencia son una pista para interpretar el lenguaje, puesto que generan expectativas y presuposiciones, y permiten asociar los significados entre sí.

Tal y como señalan Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls (2004: 101), el término “escenario” se refiere precisamente “a los elementos físicos en los que se produce un determinado evento comunicativo, es decir, el espacio y el tiempo y su organización”.

Uno de los elementos básicos de un evento comunicativo es precisamente la *situación*. Según los estudios de Hymes (1972: 35-71), la *situación* hace referencia a dos tipos de elementos: 1) al *emplazamiento*, es decir, al lugar (localización física, espacial y temporal), y al *tiempo* en que se produce un evento comunicativo; 2) a la “escena psicosocial” (Calsamiglia B. y Tusón V., 2004: 103), es decir, a la imagen que tal evento sugiere en los participantes del acto comunicativo y que asocian a un lugar y tiempo determinados. Los *entornos* de los que habla Coseriu (1955-56: 308-309) nos ayudan a comprender y descifrar el significado de los enunciados. Como señala el lingüista, “[...] lo que efectivamente se dice es menos de lo que se expresa y se entiende. [...] Los entornos intervienen... en todo hablar, pues no hay discurso que no ocurra en una circunstancia, que no tenga un “fondo”. [...] los entornos orientan todo discurso y le dan sentido”.

Hay cuatro tipos de *entorno*: *situación*, *región*, *contexto* y *universo de discurso*. La *situación* indica el uso y la interpretación de los elementos deícticos de persona, lugar y tiempo. La *región* permite asociar la palabra con su significado concreto y se subdivide en zona, ámbito y ambiente. Cuando habla de *contexto*, Coseriu indica tres tipos: el *idiomático*, el *verbal* y el *extraverbal*. El *universo de discurso* determina la validez y el sentido de las significaciones de un discurso.

Calsamiglia B. y Tusón V. (2004: 108) nos señalan que el *contexto* se puede dividir en cuatro tipos: *espacio - temporal*; *situacional* o *interactivo*; *sociocultural* y *cognitivo*.

Cuando analizamos una pieza discursiva y el significado de las palabras, debemos tomar en consideración elementos como el *tema*, el *marco*, el *canal*, el *código*, la forma del *mensaje*, el tipo de *evento*, las características de los *participantes* (Brown y Yule, 1983, cit. en Calsamiglia B. y Tusón V., 2004: 109). Tal y como hemos visto, al hablar de *marco* y *esquema* nos referimos al conocimiento de las normas que regulan determinados comportamientos en determinados ambientes y situaciones. Esto conlleva que los hablantes reconozcan determinadas conductas lingüísticas y sociales,

así como ciertas actividades típicas y sepan cómo deben actuar y cómo se esperan que actúen los interlocutores. Como señala Reyes (1995: 34), “en el contexto operan [...] una serie de expectativas sobre la conducta lingüística de nuestro interlocutor, que contribuyen a diseñar el significado de lo que nos quiere decir”. Si logramos detectar el significado intencional de los enunciados del hablante, conseguiremos interpretar los actos de habla directos e indirectos. De hecho, para que un acto de comunicación sea eficaz, es necesario que el interlocutor reconozca la intención del hablante y no solo el significado literal de sus enunciados. *Comunicar* es precisamente reconocer la intención comunicativa e interpretar lo que dice el otro, verbal y no verbalmente, de forma directa o velada.

Recordemos que cuando se realiza el análisis de un estudio discursivo, es importante considerar su unidad básica, es decir, el *enunciado*, entendido como el producto concreto de un proceso de enunciación realizado por un enunciador y destinado a un enunciatario (Calsamiglia B. y Tusón V, 2004: 17). Hemos visto que los enunciados, combinados entre sí, forman textos, orales o escritos, y el *texto* es entendido como un hecho comunicativo que tiene lugar en una situación, en un contexto dado y en cierto momento. Los que participan en un evento comunicativo parten de determinados “papeles”, respetan las “normas de interacción y de interpretación”, obedecen a una “clave” adecuada, y por medio de “instrumentos” verbales y no verbales, intentan conseguir los propósitos que se habían planteado. Es evidente que hay diferentes factores que inducen a respetar o a violar los turnos de habla y a emitir los enunciados de forma explícita o implícita.

3.4. Los enunciados y los deícticos

Los *enunciados* se relacionan con un mundo real o con lo que se percibe como tal. El lenguaje está anclado en el mundo real y este “anclaje” se consigue “señalando” las variables a lo largo de alguna de las dimensiones del mundo real. Hay una diferencia entre las *modalidades de la enunciación* y las *modalidades del enunciado*. Según observa Meunier (1974: 12 y ss.), la *modalidad de la enunciación* hace referencia a la modalidad en relación con el sujeto hablante y marca la manera en que se realiza la comunicación entre el enunciador y el oyente (imperativa, interrogativa, declarativa, etc.), mientras que la *modalidad del enunciado* se refiere al sujeto del

enunciado y caracteriza la forma en que el emisor coloca la proposición según la necesidad y posibilidad, la verdad o los juicios de valor.

El *modo* difiere de la *modalidad*. Holder (1971, cit. en Lozano, J., Peña-Marín, C., Abril, G., 2004: 67) y Halliday (1970, cit. en Lozano, J., Peña-Marín, C., Abril, G., 2004: 67) indican que el *modo* representa la fuerza ilocucionaria y el papel que el locutor asume en la comunicación, mientras que la *modalidad* se refiere a la expresión de la necesidad y de la posibilidad. El *modo* equivale a la *modalidad de la enunciación* y la *modalidad* afecta al *enunciado*.

Los *enunciados* elementales de *estado* y de *hacer* se definen de la siguiente manera: “el predicado ‘hacer’ es designado como la función denominada *transformación* [de un estado a otro], y el predicado ‘ser’ como la función *junción* [la relación entre el sujeto y el objeto]” (J. Lozano, C. Peña-Marín, G. Abril, 2004: 68). De la relación de estado surgen dos enunciados diferentes, según la *conjunción* (\wedge) entre sujeto y objeto – representados ($S \wedge O$) – y según la *disyunción* (\vee) entre sujeto y objeto representados ($S \vee O$).

La *transformación* permite el paso de una forma de estado a otra (de un estado de disyunción a otro de conjunción: $S \vee O \rightarrow S \wedge O$ o de un estado de conjunción a otro de disyunción: $S \wedge O \rightarrow S \vee O$).

Cuando hablamos de *actuación* o de la acción de *actuar*, indicamos el *hacer ser* (junción de un objeto con el sujeto) y nos referimos a la actuación (*performance*) que presupone una *competencia modal* o potencialidad del *hacer*. El acto corresponderá al paso de la *competencia* a la *performance*. Greimas (1976: 5) considera la *performance* como una *decisión* (en la dimensión cognitiva del discurso) y como una *ejecución* o *actuación* (si está situada en la dimensión pragmática). Recordemos que lo que el hablante sabe implícitamente de su propia lengua equivale a su competencia lingüística, mientras que lo que el hablante hace al usar la lengua en determinadas situaciones equivale a su *actuación*.

Por lo que concierne a la competencia modal, esta “proporciona un estatuto dinámico al sujeto” (J. Lozano, C. Peña-Marín, G. Abril, 2004: 74) y representa lo que hace *ser* y que es previa al *hacer*. La competencia modal se funda sobre un *querer-hacer* o un *deber-hacer* que rigen un *poder-hacer* o un *saber-hacer*. Tal y como señala Greimas (1973b: 164), las modalidades del *querer* y *deber* (hacer) son *virtualizantes*,

mientras que las modalidades del *poder* y *saber* (hacer) son *actualizantes*. En cuanto al *hacer* y *ser* que constituyen la *performance* representan las modalidades *realizantes*. Cuando el *ser* modaliza al *ser*, Greimas (cit. en Lozano, J., Peña-Marín, C., Abril, G., 2004: 77) habla de modalidades de la *veridicción* o modalidades *veridictivas* (el enunciador construye un enunciado de estado que produzca un efecto de sentido, llamado “verdad”, que haga *parecer verdadero* y que contribuya a un discurso eficaz), mientras que cuando el *hacer* modaliza al *hacer*, se habla de modalidades *factitivas* (manipulación y hacer-hacer).

3.5. Contratos entre *destinador* y *destinatario*

Destinador y destinatario entablan un *contrato de veridicción*. El destinador intenta hacer creer verdad (*hacer persuasivo*), mientras que el destinatario, a través de un *hacer interpretativo*, adhiere a la propuesta del interlocutor. Al referirse al intercambio entre hablante y oyente, partícipes de la comunicación, que llegan a un acuerdo o negocian, Greimas (cit. en Lozano, J., Peña-Marín, C., Abril, G., 2004: 81) habla de *contrato fiduciario* que el destinatario puede aceptar o no porque es libre de tomar una decisión. Si, por el contrario, el destinador manipula a su interlocutor y lo induce a una posición en que no tiene libertad, estamos ante una comunicación manipuladora, donde el destinatario no puede no aceptar el contrato. En este caso, el destinador *hace-hacer*, utilizando una estructura modal *factitiva*. Greimas habla de cuatro posibilidades: “hacer-hacer (‘intervención’), hacer no hacer (‘impedimento’), no hacer hacer (‘no intervención’) y no hacer no hacer (‘dejar hacer’) (cit. en J. Lozano, C. Peña-Marín, G. Abril, 2004: 82).

3.5.1. Destinador manipulador

Cuando el destinador manipulador intenta manipular al destinatario manipulado a fin de que este *haga* algo, puede optar por diferentes maneras:

- puede basarse en el *poder*, amenazando e intimidando al destinatario o bien tentándole;
- puede basarse en el *saber*, provocando o seduciendo al destinatario.

3.5.2. Destinatario manipulado

El destinatario manipulado, en cambio, puede estar modalizado por:

- un *deber*-hacer; en este caso, se siente intimidado o provocado;
- un *querer*-hacer; en este caso, se siente tentado o seducido.

3.6. Marcas del texto

Sabemos que para conocer el significado de un enunciado y saber cuáles son sus funciones y cuáles son las intenciones del enunciador, tenemos que insertarlo en un contexto, de lo contrario, estaríamos frente a una entidad abstracta. De hecho, los elementos de la lengua, sistema y proceso, adquieren significación cuando el hablante los actualiza en el momento de la enunciación. El texto se presenta siempre como “marcado” (el sujeto expresa sus opiniones, puntos de vista, experiencias o vivencias personales) o “no marcado” subjetivamente (se refiere a hechos y saberes objetivos ajenos al hablante). Los textos se *marcan* por medio de:

- indicadores de persona, espacio y tiempo;
- modalidades de la enunciación que definen el comportamiento lingüístico y la actitud del locutor hacia lo que dice.

3.6.1. Shifters o déicticos

Tanto Jakobson como Benveniste reflexionan sobre la enunciación partiendo del fenómeno lingüístico de la déixis que, según la definición de Jespersen (1922), se refiere a palabras cuyo sentido varía con la situación. Para Jakobson (1957), los *shifters*, déicticos o conmutadores, reenvían obligatoriamente al “mensaje” e implican una referencia al proceso de la enunciación. Por ejemplo, la persona del verbo señala la identidad de los interlocutores del proceso enunciado; el tiempo verbal nos indica si el proceso del enunciado es anterior o posterior al de la enunciación; el modo, en cambio, hace referencia a la relación de los interactuantes con el proceso del enunciado.

Los “señaladores” son expresiones deícticas o indicadores. Como afirma Eco (1976: 176), /yo/, /tú/, /esto/ son “signos metalingüísticos que determinan la manera en que deben ser utilizados los restantes signos emitidos en aquel momento”. La *deíxis* es “la localización y la identificación de las personas, objetos, procesos, acontecimientos y actividades de que se habla por relación al contexto espacio-temporal creado y mantenido por el acto de la enunciación” (Lyons, 1980: 261, cit. en J. Lozano, C. Peña-Marín, G. Abril, 2004: 97). Los deícticos forman el sistema de referencias internas a cada contexto de situación que constituye el marco de discurso cuya clave es /yo/ y “definen al individuo a través de la construcción lingüística particular de la que se sirve cuando se enuncia como hablante” (J. Lozano, C. Peña-Marín, G. Abril, 2004: 98).

Como señala Verschueren (2002: 58), “hay cuatro dimensiones: *tiempo*, *espacio*, *sociedad* (en particular, los interlocutores) y *discurso* (la actividad lingüística en transcurso)”.

Según las palabras de García Negroni y Tordesillas Colado (2001: 68), “la enunciación se hace palpable a través de partículas lingüísticas que Benveniste llama “deícticos”, cuyo eje se construye [...] sobre la persona, [...] el tiempo [...] y el espacio [...]” (1974). El eje principal de los deícticos es la deíxis de persona, sustentados en el “yo” y “tú”, el *locutor* y su *alocutario* que forman parte del acto interlocutivo, creando un proceso de intersubjetividad de persona, espacio y tiempo. En la interlocución, junto con el *locutor* está el *alocutario* que es “el personaje discursivo a quien explícitamente se dirige la enunciación” (García Negroni y Tordesillas Colado, 2001: 47). El alocutario puede ser una sola persona o un grupo de individuos; puede ser un personaje real o ficticio; puede tener un nombre o ser anónimo; puede contestar a las preguntas del locutor o callar su respuesta; puede estar presente o ausente, depende de los tipos de interacciones verbales. Cuando hacemos referencia a la deíxis de persona, cabe destacar la diferencia que existe entre el funcionamiento de “yo” y “tú”, por un lado, y de “él”, por otro. Como indican las escritoras arriba mencionadas, “yo” y “tú” tienen un papel activo en el evento comunicativo, en la interlocución, mientras que “él” desempeña un papel pasivo; “él” y “ella” tienen un referente virtual, al contrario de “yo” y “tú”; el referente de ‘yo’ y ‘tú’ depende del acto de enunciación individual (2001: 80). El papel activo puede ser desempeñado también por los pronombres personales sujeto “nosotros” y “vosotros” (frente al papel pasivo de “ellos/ellas”).

“Yo” y “tú” están siempre en contacto, mientras que cuando hablamos de “él/ella”, podemos estar hablando de persona, animal o cosa sin necesidad de su presencia discursiva.

Para Benveniste (1965) /yo/ es el individuo que enuncia la presente situación de discurso que contiene la situación lingüística /yo/. /Yo/ forma con /tú/ una “correlación de subjetividad”. /Tú/ es la /persona no- yo/, la persona no subjetiva, la persona diferente de /yo/; /yo/ y /tú/ se oponen a la /no persona/, /él/, que en sí no designa nada ni a nadie. El par /yo-tú/ se une a los indicadores o deícticos. La *anáfora* es una mostración de lugares en la estructura del discurso (Bühler, 1979).

En cuanto a la dimensión temporal, Benveniste (1974: 69-88) divide el *tiempo* en: *tiempo físico* (se trata de una duración variable que el hablante mide según sus emociones y siguiendo el ritmo de su vida interior), *tiempo crónico* (se refiere a los acontecimientos de la vida del hablante, que “están en el tiempo”) y *tiempo lingüístico* (es el que crea el discurso de un locutor y se funda en el presente de la instancia locutiva). En el presente lingüístico está la línea divisoria entre el pasado, que el locutor recupera por medio de la memoria, y el futuro. El presente adquiere la condición de intercambio discursivo entre los interlocutores y la intersubjetividad.

Por lo que concierne a la deíxis espacial, se refiere a la ubicación del locutor en el espacio que ocupa en el momento de la enunciación. Generalmente, los morfemas espaciales son acompañados por un gesto que señala al referente en cuestión. Además de la deíxis de persona, en el ámbito de la deíxis social, está el fenómeno de la deíxis actitudinal (Verschueren, 2002: 61), es decir, el uso de expresiones deícticas, señaladoras de aspectos de estatus social y/o formas de tratamiento que hay que emplear al usar la lengua, formal o informal. Cabe mencionar también la deíxis discursiva, es decir, cuando nos referimos a la forma de expresión que señala un discurso que antecede, que es simultáneo o que sigue a otro. Al aparecer deícticos aparecen también los tiempos verbales propios de la *enunciación discursiva o experiencial*.

3.7. Enunciados constatativos y performativos

Austin (1971) hace una distinción entre los enunciados *constatativos* (descriptivos o asertivos) y los *performativos* (o realizativos). Los *constatativos* tienen función descriptiva y valor lógico y son enunciados en los que se *dice* algo que puede ser verdadero o falso; los *performativos* no tienen valor de verdad y se utilizan más para *hacer* que para *decir*; son enunciados en los que se *hace* algo cuya verdad o falsedad no puede ser demostrada, puesto que solo podemos asignarles “condiciones de satisfacción y felicidad”. El filósofo inglés observa que todas las oraciones sirven para cumplir actos, aunque no haya verbos que ejerzan la función de performativos explícitos, es decir, que nombren tal acción a través de las palabras. Todos los enunciados son “dichos” y “hechos” simultáneamente y el uso del lenguaje consiste en una actividad que incluye: el acto *de decir algo*, el que tiene lugar *al decir algo*, y el que acontece *por decir algo*. Austin los denomina, respectivamente, acto *locucionario*, *ilocucionario* y *perlocucionario*. Se trata de tres subactividades discernibles en cada acto de habla.

Las *locuciones* o los actos *locucionarios* representan los actos de decir algo y usan palabras con un *significado* y una *referencia*. La locución incluye tres subactividades:

- la emisión de sonidos (acto fonético);
- la emisión de ciertas palabras, pertenecientes a un determinado vocabulario y conformes a ciertas reglas gramaticales (acto fático. En este caso, la frase posee un significado determinable, no determinado por la referencia a una situación precisa. El significado de la frase es el significado de una expresión-tipo);
- el uso de una frase determinada con cierto sentido y cierta referencia (acto rético. En este caso, el sentido del enunciado es determinado y hay unas referencias precisas a instancias efectivas de la situación comunicativa. El enunciado es la expresión-ocurrencia y su sentido es lo que significa efectivamente cierta expresión).

Las *ilocuciones* o los actos *ilocucionarios* representan lo que se *hace* al decir algo, y, al decir algo, ejecutamos acciones socialmente relevantes que obedecen a una forma de interacción socialmente regulada que, al cumplirse, pueden transformar las relaciones entre hablante y oyente (afirmar, advertir, amenazar, regañar, preguntar, responder, etc.). “El acto ilocucionario no es una ejecución necesariamente frástica: su

cumplimiento puede darse en una sola palabra (o en un gesto, mirada, etc.) o en un texto completo” (J. Lozano, C. Peña-Marín, G. Abril, 2004: 190).

Las *perlocuciones* o los actos *perlocucionarios* representan lo que se *hace* diciendo algo, es decir, el efecto que se produce en el interlocutor al expresar cierto enunciado; las palabras conllevan unas consecuencias en orden a los sentimientos, pensamientos y acciones de los interlocutores, produciendo resultados extralingüísticos. Por esta razón, por el hecho de decir algo, podemos desanimar, asustar, sorprender, convencer, etc., a alguien. Como observa Reyes (1995: 32), hay una diferencia entre el “significado de fuerza”: lo que las palabras “dicen”, y “fuerza de la enunciación”: lo que las palabras “hacen”. El acto por el que se produce *significado* es *locucionario*; la *fuerza*, que representa el poder de “hacer” es un acto *ilocucionario*; cuando se producen, de forma consciente o inconsciente, voluntaria o involuntariamente, *efectos* o *reacciones* sobre las acciones, pensamientos o creencias de nuestro interlocutor, hablamos de acto *perlocucionario* (el acto perlocucionario es el acto por el que “a menudo, e incluso normalmente, decir algo produce ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio” - Austin, 1971- conferencia VIII: 145).

Perfeccionando la teoría de Austin, Searle (2001: 31) afirma que “hablar consiste en realizar actos conforme a reglas” y hace hincapié en la *fuerza ilocutiva* “F”, el lado de acción de cada acto de habla, y la *proposición* “p”, el lado del contenido del acto de habla. Searle propone cuatro reglas básicas:

- *regla de contenido proposicional* (diferencia el contenido de la expresión del acto);
- *reglas preparatorias* (hace referencia a los supuestos que los interlocutores deben dar para que el acto se realice de manera eficaz;
- *regla de sinceridad* (el acto puede realizarse solo si el locutor intenta cumplirlo seriamente);
- *regla esencial* (se puede cumplir solo si se satisfacen las restantes reglas).

Hay una diferencia entre los *actos de emisión*, que tan solo representan la emisión de secuencias de palabras, y los *actos ilocucionarios* y *preposicionales* que consisten en emitir palabras dentro de enunciados, en ciertos contextos, en ciertas situaciones, bajo ciertas condiciones y con determinados significados intencionales.

Cuando el hablante emite un mensaje quiere comunicar algo al oyente y desea que el interlocutor reconozca o comprenda su intención. Si el oyente reconoce cuál es la reacción que el hablante quiere lograr en él, se consigue el efecto que se pretendía. El efecto equivale a provocar la comprensión del significado y de la fuerza de la locución. La intención ilocucionaria del emisor debe ser captada y reconocida por el oyente, con un determinado efecto ilocutivo. “¿Es posible que el interlocutor reconozca la intención ilocucionaria del locutor y que, a pesar de ello, no admita el cumplimiento del acto? Parece claro que las respuestas que ignoran o invalidan una amenaza, orden, promesa, etcétera, *cuentan como* refutaciones de la (supuesta) intención ilocucionaria del locutor” (J. Lozano, C. Peña-Marín, G. Abril, 2004: 197).

Queremos recordar que la relación entre destinador y destinatario, actantes textuales, establece un *contrato enunciativo*. Como señala Greimas (1979: 7), “el estudio de los personajes de la enunciación sólo se realiza completamente a través del análisis textual”. No hay que confundir al enunciador con el /yo/ sujeto del enunciado con el que se superpone. O. Ducrot hace una distinción entre el *enunciador* y el *locutor*, y el *destinatario* del *alocutario*. *Enunciador* y *destinatario* se sitúan en el nivel de la actividad ilocucionaria, mientras que *locutor* y *alocutario* son los personajes que el enunciado presenta como su autor y aquel a quien se dirige. La enunciación consiste en la producción de un enunciado concreto (un texto, una expresión...) con el que el sujeto se compromete. Vogt (1981: 20) hace una distinción entre *locutor* y *alocutario* del enunciado, nivel semántico, y *destinador* y *destinatario* de la enunciación, nivel pragmático de la actividad ilocucionaria, en el que el sujeto se representa y representa al otro por el acto de lenguaje que realiza. El aspecto relacional permite definir los enunciados como *actos de habla* puesto que un enunciado, en cuanto acto, puede afectar a la relación entre los partícipes en la comunicación o interacción, alterándola o manteniéndola. Los enunciados indican el acto que cumple su enunciación. “El aspecto enunciativo es pertinente al significado porque a través de él se presentan unos acontecimientos como reales o ficticios, por ejemplo, como <<objetivos>> o <<subjetivos>>, como pasados y ajenos a los interlocutores o como presentes e implicándoles, etc. (todo lo cual intervendrá en la determinación de lo que los enunciados sean como actos)” (J. Lozano, C. Peña-Marín, G. Abril, 2004: 146).

Cuando se percibe una diferencia entre el significado de la oración y el significado de la emisión, estamos ante actos de habla indirectos. Para explicar la

naturaleza de estos actos, Searle (2001) sugiere que es necesario poner en funcionamiento una estrategia inferencial que establezca que el objeto ilocucionario primario es diferente del objeto literal y en qué consiste el objeto ilocucionario primario. De hecho, define los actos de habla indirectos como la superposición de dos actos, uno literal y el otro no. El interlocutor logra interpretar el verdadero acto de habla, el no literal, precisamente porque conoce el contexto institucional y particular en que tiene lugar el acto de habla y porque puede interpretar la intención del hablante al emitir la oración. El mayor número de actos de habla indirectos tiene lugar en el ámbito de los actos de habla directivos. La cortesía es la razón que induce a usar formas indirectas.

3.8. Actos ilocucionarios *indirectos*

En los *actos indirectos* el significado del hablante incluye el de la sentencia y va más allá de él. La realización de un acto indirecto conlleva la puesta en juego de elementos intratextuales, paralingüísticos y extralingüísticos (pensemos en la importancia de la entonación, la expresión facial, los gestos, la mirada, la distancia, la postura del cuerpo, el tono de voz, etc., para lograr la fuerza ilocucionaria en la conversación). Como señalan Lozano, Peña-Marín y Abril (2004: 221), para Searle, un acto indirecto tiene lugar cuando el “significado de la enunciación del hablante” no coincide con el “significado de la frase”. Efectivamente, en varios casos, “el hablante pronuncia una frase, quiere decir aquello que dice, pero quiere decir también alguna otra cosa” (1978: 252). Searle hace una distinción entre dos sentidos del acto indirecto: el *literal* y el *indirecto*. El sentido literal sobreentiende el sentido indirecto. Destacando la diferencia entre los significados (del emisor y el sentencial), se marca el sentido pragmático de las expresiones, es decir, su valor en un contexto situacional concreto en que se produce la enunciación, y el sentido semántico. Como recuerdan Lozano, Peña-Marín y Abril (2004: 223), Récanati (1979b: 98) habla del carácter abiertamente encubierto o enmascarado de las intenciones ilocucionarias en los actos indirectos. Cuando se producen actos indirectos hay que solucionar el problema que puede manifestarse, es decir, cómo encubrir la intención ilocutiva de manera que se reconozca que ha sido enmascarada. La intención del emisor permite tres tipos de efecto de discurso: “dejar entender”, “dar a entender” (o insinuar) y “sobreentender”.

El sobreentendimiento implica que se cumplan los otros dos efectos; de hecho, para sobreentender algo, hay que darlo a entender, y para insinuar algo, hay que dejarlo entender. El hecho de sobreentender representa un auténtico acto ilocucionario (Récanati, 1979b: 102).

Cuando el emisor insinúa, sorprende, humilla, etc., en un acto perlocucionario, no debe confesar o expresar su intención perlocutiva. Por lo que concierne a la insinuación, cabe señalar la observación de Greimas y Courtés, 1979: 373): “la dificultad reside en el reconocimiento de las marcas del secreto, es decir, de la alusión que insinúa que el *no parecer* oculta, sin embargo, un *ser*: es evidente que sin esas marcas el secreto no existiría”. En el proceso de la insinuación, hay una escisión del hablante en dos actantes veridictivos: “el que presenta información (*actante según la verdad*) y el que la oculta (*actante según el secreto*)” (Lozano, Peña-Marín y Abril, 2004: 225).

La realización de los actos indirectos depende del cumplimiento de las condiciones de felicidad. Puesto que el hablante desea sinceramente que el oyente realice una acción designada en un acto directivo con carácter de sentencia, puede proponer un verbo de orden y mandato, por ejemplo, directamente, haciendo entender que la condición de sinceridad como locutor se verifica (*quiero* que lo hagas por mí; *preferiría* que miraras la foto; *podrías* darme una respuesta; *¿nopuedes* dejar de seguirme?, etc.). Un acto de reproche se puede realizar de diferentes maneras: -puede constituir un acto directo con performativo explícito y con valor de intensificación; - se afirma un implícito pragmático convencional del reproche que remite, en la proposición, un hecho pasado perjudicial del oyente; -constituye una ironía.

Récanati (1979b: 210) hace una distinción entre un acto ilocucionario realmente *cumplido* y un acto ilocucionario *significado* por una expresión que forma parte del acto locucionario puesto que es parte del sentido del enunciado. Recordemos que la fuerza ilocucionaria corresponde al valor pragmático de una expresión, al sentido de la enunciación, mientras que el acto locucionario equivale al sentido del enunciado.

Cabe señalar que los actos indirectos tienden a evitar respuestas que pueden inquietar o turbar. Pensemos en la impugnación, es decir, un acto discursivo en el que se cuestiona o se niega “alguna condición de cumplimiento de un acto precedente del

interlocutor” (Lozano, Peña-Marín y Abril, 2004: 231). Según Gordon y Lakoff, la “condición de razonabilidad” permite a los actos del discurso “escapar a la impugnación del interlocutor” (Ibídem).

Los actos discursivos conllevan ciertas expectativas respecto a las posibles respuestas del oyente. Hay “respuestas esperadas” (respuestas cooperativas de un interlocutor que se porta de forma interactivamente ‘normal’), y “respuestas cooperativas no esperadas” o “no cooperativas” (Clark, 1979: 434). Los “movimientos” (sub-respuestas verbales o no verbales) se refieren a los diferentes sentidos del enunciado del hablante. Existen “movimientos” cooperativos “preliminares” y “añadidos”. Los “preliminares” tienen tres funciones básicas:

-Función *notificativa* (el oyente capta la intervención del hablante).

-Función *legitimadora* (el oyente comprende que el acto es pertinente).

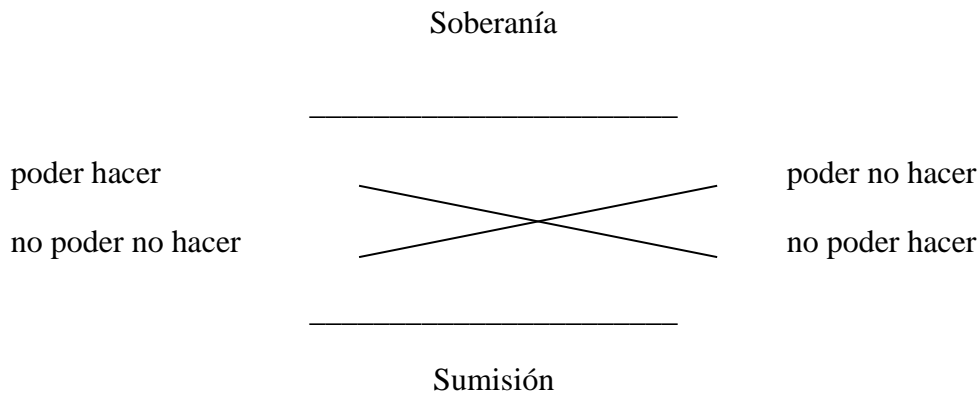
-Función *de enlace* (el oyente responde al contenido del acto discursivo del locutor) (Clark, 1979: 435).

Las funciones principales de los movimientos “añadidos”, regidos por una prioridad lógica, son la de dar información adicional y la de legitimar la propia respuesta.

Los actos indirectos presuponen una relación entre hablante y oyente y una relación entre el enunciado y las actitudes de los interlocutores respecto a él (Davison, 1975: 145). En la relación entre los interlocutores, se observa que “las declaraciones y preguntas indirectas suelen usarse en situaciones de conflicto entre las intenciones del hablante y la respuesta del oyente anticipada por aquél: el hablante se propone prevenir críticas u otras resistencias de su interlocutor” (1975: 146).

Cuando hablamos de peticiones y mandatos, hay que señalar el recurso a realizaciones indirectas que implican cierta *despersonalización*, como si no quisiéramos sentirnos responsables de un acto discursivo. La *despersonalización* requiere que se supriman los performativos explícitos y que se utilicen expresiones indirectas de petición, como “Le ruego que.../Se ruega.../Las normas exigen-imponen que..., etc. Los actos indirectos y los distanciamientos enunciativos permiten la evitación de intrusiones o de perturbaciones en la interacción, de manera que el intercambio comunicativo resulte más desapegado y menos cooperativo. Los

comportamientos lingüísticos de *cortesía* y *mitigación* representan una manera de modificar la fuerza ilocucionaria de las expresiones, destacando cierta *desresponsabilización* del hablante respecto a las posibles respuestas del oyente (Lakoff, 1980: 33). El recurso mitigador a actos indirectos permite que un acto pueda ser sustituido por otro que conlleve menor riesgo de pérdida de cara para el interlocutor; un imperativo, por ejemplo, puede ser mitigado por un declarativo y éste por una pregunta. Es evidente que, si consideramos los actos intensificados, observamos no solo una posición de poder del hablante, sino también que se afirman más sus derechos a expensas de las posibles respuestas del oyente. Según Lakoff (1980: 46), en los actos performativos indirectos (mitigados) y en los performativos intensificados (explícitos) las pretensiones del hablante son más débiles con respecto a un performativo directo. Tal y como señalan Fabbri y Sbisà (1980: 180), hay una diferencia en el juego modal del discurso; por esto, se puede hablar de: *poder-hacer*, *poder no hacer*, *no poder hacer*, *no poder no hacer*. Recogiendo el cuadrado que proponen Lozano, Peña-Marín y Abril (2004: 238), podríamos destacar esta diferencia:



Una orden en un acto performativo directo implica el estado modal de “poder hacer” (*poder ordenar*); el directivo indirecto mitigado expresa su “poder no hacer” (*poder no ordenar*), mientras que la orden intensificada manifiesta “un no poder no hacer (*deber ordenar*)”. Es evidente que si el locutor pretende mandar, ordenar algo al alocutario y este impugna su pretensión, tendremos un estado modal de impotencia (*no poder ordenar*) del hablante.

Por lo que concierne al uso de actos discursivos a efectos de mitigación y cortesía, cabe señalar la observación de Fraser (1980: 341-342): las nociones de cortesía y mitigación no son equivalentes; la mitigación modifica el acto de habla tendiendo a reducir efectos perlocucionarios indeseados y, por lo tanto, no aceptados por el oyente; a suavizar la aspereza o la hostilidad de la fuerza de una acción. La cortesía, en cambio, está en función del *contrato conversacional*, es decir, de derechos y deberes de una situación de intercambio comunicativo, que son inherentes a este o que han sido designados por los actuantes. Una expresión es cortés si, según el alocutario, el locutor no ha violado los derechos u obligaciones inherentes al momento en cuestión y al contexto de situación. En los actos en que el hablante intenta manipular la conducta del oyente y trata de hacerle actuar según sus deseos o propósitos, puede darse o no la condición de control del locutor. Según Rivero (1979), cuando no se manifiesta (como por ejemplo, en las peticiones de permiso, sugerencias, súplicas, etc.), se puede sustituir el performativo directo por el *condicional de cortesía*. Sin embargo, no podemos realizar tal sustitución cuando el hablante controla al oyente (como por ejemplo, en los mandatos, aserciones, concesiones de permiso, etc.). Por lo que se refiere a los estados pasionales, cabe señalar la observación de Lozano, Peña-Marín y Abril (2004: 240-241): “tales estados pasionales justifican la adopción de determinadas tácticas: así, el recurso a la sustitución de actos puede tender a promover o evitar la conjunción de los sujetos con aquellos valores modales que caracterizan a ciertos estados pasionales. A modo de ejemplo, ..., el uso del performativo explícito / te ordeno que... / puede tender a evitar en el enunciador el estado pasional de *impotencia* (modalmente definible como no poder hacer)”. Las estrategias que se aplican a la hora de realizar una acción tienen la función de evitar, promover o modificar las pasiones. En los procedimientos de *reversabilidad semántica* o del sentido del discurso, el locutor que intenta manipular la conducta del alocutario deja inferir a su interlocutor un sentido de la acción que podrá impugnar posteriormente como “consecuencia equivocada”.

Los actos indirectos permiten no solamente la corrección anticipativa de efectos puntuales indeseados, sino también una modificación anticipativa de los estados modales y de los enunciados o expresiones que el sujeto prevé en función de las posibles acciones, asegurando una cierta *flexibilidad* de la acción discursiva. Por último, cabe recordar que el cumplimiento de ilocuciones conlleva tanto la actividad del hablante como la del oyente; las expresiones o los enunciados emitidos por el

emisor son indicaciones que el receptor, afirmando su propia competencia textual, toma en consideración en su interpretación-sanción de las formas lingüísticas del hablante.

3.9. Categorías de los *actos de habla*

Los actos del discurso son actos expresivos realizados por medios verbales o no verbales. Aun cuando recurrimos a gestos, miradas, emisiones vocales no lingüísticas, suspiros, gritos, etc., estamos cumpliendo una acción discursiva que puede servir para consolar, advertir, interrogar, amenazar, etc. La acción discursiva, como la “actividad comunicacional” de Habermas (1970), remite al orden dialógico, al orden de la interacción, que hace referencia a la intersubjetividad, a un contexto comunicativo en curso. Tal y como hemos visto, Austin (1971) considera que los enunciados representan o describen el estado de cosas y el *valor lógico* define un enunciado *verdadero* si su descripción corresponde a lo que describe, y *falso* en el caso contrario. Ambos enunciados son *constatativos*, mientras que los enunciados cuya formulación equivale a cumplir una acción son *performativos*. Para que un enunciado performativo se cumpla de forma cabal, se necesitan ciertas condiciones, internas y externas, por parte de los actores. Si no se respetan dichas condiciones, estamos ante un enunciado *infeliz* o inadecuado en cuanto acto. Según Austin (1978: 50-51), la *infelicidad* se puede producir de diferentes maneras:

- El acto resulta *nulo* o inafectivo si no hay una legitimación institucional o si el objeto al que se aplica no es adecuado;
- aunque no sea nulo, el acto puede resultar *abusivo* porque ha sido producido sin sinceridad;
- aunque sea efectivo y no abusivo, el acto ha sido *vulnerado* retroactivamente por el comportamiento posterior del actor. Ha habido una *ruptura del compromiso* interaccional, compromiso que debería ser una característica de las expresiones performativas.

Es evidente que para evitar el fracaso performativo hay que cumplir determinadas reglas de la felicidad. Austin sugiere emitir ciertas palabras en circunstancias apropiadas y esto puede requerir determinados sentimientos o

pensamientos de los participantes en la interacción. La tipología austiniana de los verbos *performativos* se puede resumir de la siguiente forma:

- *Judicativos* o *veredictivos*: consisten en la emisión de algún juicio o veredicto (absolver, condenar, aprobar, etc.) tras un proceso de razonamiento o de apreciación.
- *Ejercitativos* o *decretos*: son actos de designación o de decisión que manifiestan el ejercicio de un poder (designar, ordenar, proclamar, etc.).
- *Compromisorios*: son actos que expresan una promesa, comprometiendo al hablante a respetar cierta conducta ulterior (prometer, proponerse, jurar, apostar, pactar, etc.).
- *Comportativos*: consisten en expresar actitudes ante comportamientos de los demás. Se realizan de una forma cortés (agradecer, felicitar, invitar, perdonar, etc.).
- *Expositivos*: son actos que describen o clarifican nuestros argumentos y razones. Se realizan fórmulas oratorias (exponer un punto de vista, afirmar, negar, mencionar, observar, repetir, preguntar, etc.).

“Las dos funciones básicas del lenguaje (*describir* y *realizar*) constituyen aspectos solidarios de la actividad de habla: el aspecto locucionario (‘decir algo’) y el ilocucionario (‘hacer algo diciendo algo’)” (J. Lozano, C. Peña-Marín, G. Abril, 2004: 186).

Siguiendo los estudios aportados por Austin, Searle agrupa los *actos de habla* en cinco categorías:

- ❖ *Asertivos*: expresan una creencia; el hablante se compromete con la verdad de lo que afirma (afirmar, anunciar, insistir, replicar...).
- ❖ *Directivos*: expresan un deseo; el hablante desea que el oyente haga algo (preguntar, pedir, prohibir, recomendar, exigir, ordenar, mandar, aconsejar, rogar, suplicar, rechazar, prohibir...).
- ❖ *Comisivos*: expresan una intención; el hablante se compromete para participar en una acción futura (prometer, proponerse, garantizar, defender, dar su palabra...).
- ❖ *Expresivos*: expresan estados psicológicos y se refieren al comportamiento (pedir disculpas, elogiar, felicitar, sentir, desafiar...).
- ❖ *Declarativos*: no expresan un estado psicológico y realizan un cambio en la realidad institucional (bautizar, bendecir, maldecir, repudiar, abrir/levantar la sesión...).

Tal y como señalan Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls (2004: 200), al analizar el verdadero sentido de una oración, hay que tomar en cuenta la “perspectiva secuencial”, es decir, observar el lugar del enunciado en la “interacción real”, tomando en consideración lo que ha sucedido antes y lo que sucede después.

3.10. El principio de cooperación y las máximas conversacionales

Como expresa Briz Gómez (2001: 44), “conversar es interactuar, negociar, argumentar para conseguir el acuerdo [...] Conversar es comunicar cooperativamente y negociar estratégicamente un propósito con el otro”. Grice llama a este acuerdo “principio de cooperación”. Según la teoría del *principio de cooperación* (Grice, 1975), se explica cómo se producen cierto tipo de inferencias - las *implicaturas* - basadas en formas de enunciados convencionales o no convencionales sobre lo que no está dicho pero que, sin embargo, se quiere comunicar. Según Grice, para que una conversación sea eficaz y tenga éxito, es necesario que tanto hablante como oyente sean cooperativos y respeten cuatro *máximas conversacionales* que Grice no entiende como normas morales sino como principios racionales en que confiamos para actuar de forma tranquila en la vida cotidiana (Grice, 1975: 516-517). Las cuatro máximas son:

- ❖ Máxima de *cantidad* (“contribuya a la información sin pasarse por exceso o por defecto”; esto significa que el hablante debe dar solo la información requerida, ni más ni menos);
- ❖ máxima de *calidad/cualidad* (“no diga algo que crea falso, ni de lo que no tenga pruebas”; la contribución del hablante debe ser veraz);
- ❖ máxima de *relación* (“diga cosas pertinentes, que tengan relación con lo que se dice antes”; la contribución del hablante debe ser relevante, es decir que el emisor tiene que hablar “a propósito”);
- ❖ máxima de *manera/modalidad* (“sea claro; evite ser oscuro, ambiguo y prolijo al expresarse”; esto significa que el locutor tiene que hablar de manera clara, breve y metódica).

Sin embargo, no siempre respetamos todas las máximas cuando comunicamos, es más, muy a menudo, violamos una o varias de ellas. Como explican Calsamiglia

Blancafort y Tusón Valls (2004: 201), “Quien transgrede la máxima lo hace con la intención de que quien le escucha lo descubra y ese descubrimiento funcione como un interruptor que desencadena un tipo especial de inferencia - la implicatura - [...]”. El hecho de no cumplir con las reglas de cooperación no siempre es señal de un rechazo a cooperar, puesto que queremos dar a entender algo no explícito, que no es evidente pero que es necesario comunicar. La *implicatura* es precisamente la información comunicada implícitamente, que se deduce y se interpreta a través de supuestos expresados anteriormente, es decir, que se trata de un significado que va más allá de lo que es dicho literalmente.

3.11. Las presuposiciones

Ortega (1964: 140) afirma: “Una parte muy grande de lo que queremos manifestar y comunicar queda inexpresso en dos dimensiones, una por encima y otra por debajo del lenguaje. Por encima, todo lo inefable. Por debajo, todo lo que ‘por sabido se calla’. Ahora bien, este silencio actúa constantemente sobre el lenguaje y es causa de muchas de sus formas” (cit. en J. Lozano, C. Peña-Marín, G. Abril, 2004: 207). Dicha cita es importante para comprender la diferencia entre lo *dicho*, lo *dado o puesto* y lo *no dicho*, lo *implícito* o *presupuesto*. Cuando hablamos de *presuposiciones*, nos referimos a las diferentes formas de lo *no dicho*, y excluimos a los supuestos que no expresan una intención comunicativa particular, es decir, las *implicaciones lógicas*. Según Stalnaker (1978: 240-241), las *presuposiciones* son las proposiciones cuya verdad se da por descontada. Las presuposiciones constituyen un hecho pragmático puesto que se establece una relación entre las proposiciones y los interactuantes que las expresan. Los interlocutores son los que hacen presuposiciones. Ducrot (1980a) hace una distinción entre la implicación lógica (impuesta al locutor), y la presuposición, escogida voluntariamente por el hablante). La actividad interpretativa del oyente, en los procedimientos discursivos, no concierne a los significados propuestos por el hablante, sino a la correlación entre implicaciones lingüísticas convencionales de los enunciados y presuposiciones pragmáticas relativas al contexto situacional del discurso. De hecho, al producir e interpretar presuposiciones, la competencia discursiva o textual de los interlocutores se manifiesta junto con la

competencia lingüística. Ducrot (1980^a: 1094-1095) hace una clasificación de los presupuestos:

a. *Presupuestos generales* que no tienen relación con la estructura de la frase (los locutores se entienden entre sí y refieren sus enunciados a un “mundo” específico);

b. *presupuestos ilocutivos* (la situación del discurso hace posible cumplir un acto ilocucionario);

c. *presupuestos de lengua* que están relacionados con la existencia de determinados morfemas. (Hay subclases de estos presupuestos: existenciales, verbales, de construcción, adverbiales).

La clase de presupuestos “actúan como una especie de telón de fondo, como un contexto, como un cuadro intelectual que debe servir de soporte al diálogo” (Ducrot, 1973: 253-254). El logro ilocutivo depende de la interpretación del oyente y de sus negociaciones con el hablante, y las presuposiciones funcionan como procedimientos interpretativos que permiten que los interlocutores, junto con otros elementos contextuales, hagan hipótesis respecto al tipo de acción discursiva. Para Ducrot (1973: 102), hay tres funciones básicas de los presupuestos en la actividad de habla:

1. Se mantienen en el juego de preguntas y respuestas.
2. Es redundante en el discurso.
3. Es exterior respecto a la concatenación de los enunciados.

Como dice Verschueren (2002: 69), la información que no es expresada explícitamente en un enunciado es la “información de fondo”, llamada también “conocimiento común o terreno común” porque se supone que es compartido tanto por el hablante como por el oyente. Entre las herramientas para unir el contenido explícito con el significado implícito, encontramos las construcciones y expresiones que llevan consigo “presuposiciones”, es decir, aspectos del significado que deben ser presupuestos, entendidos, para que un enunciado tenga sentido. La manera en que se concibe la presuposición tradicional permite hacer una distinción entre las *implicaciones semánticas y pragmáticas convencionales* y las *implicaciones no convencionales o implicaciones conversacionales* que el oyente realiza evaluando y razonando sobre el contexto y la actividad del hablante. Hemos visto que Grice pone

el proceso de implicación conversacional en relación con el funcionamiento de las reglas pragmáticas de conversación.

Verschueren, (2002: 74) propone otra definición: “Las presuposiciones son relaciones entre una forma de expresión y un significado implícito al que se puede llegar por un proceso de inferencia.” Hay tipos de *inferencia* que llevan de forma natural, lógica a esas relaciones, tomando el nombre de *implicaciones* (lógicas) o *entrañamientos*, o, a veces, *implicaturas convencionales*, incorporadas convencionalmente a las formas lingüísticas. La *implicatura convencional* o *conversacional* estándar es un “significado implícito que puede ser inferido convencionalmente de las formas de expresión en combinación con la supuesta adherencia estándar a las máximas conversacionales” (Verschueren, 2002: 80). La implicatura conversacional es un “significado implícito inferido de una violación obvia de una máxima conversacional en combinación con la supuesta adherencia al principio de cooperación” (Verschueren, 2002).

Según Sperber y Wilson (1986a, 1986b), los hablantes son cooperativos en la conversación porque tienen algo que ganar: conocimiento del mundo. El término *relevancia* implica que el hablante sea pertinente y que diga algo interesante, de manera que el oyente “reconozca que el enunciado es relevante y desencadene un proceso de inferencia para conseguir, con el mínimo esfuerzo posible, efectos contextuales amplios” (Calsamiglia B. y Tusón V., 2004: 204). Al ser interpretado con el mínimo coste de procesamiento, un enunciado relevante apela a un contexto cognitivo compartido. El contexto representa “el conjunto de supuestos que se emplea en la interpretación de un enunciado” (Escandell 1996: 118). Un enunciado no es relevante si incluye una información nueva cuyos datos no podemos interpretar o si incluye información conocida y no aporta nada, dado el contexto en que se produce. “Cuanto más efectos cognoscitivos produzca un enunciado, y menos esfuerzo de interpretación exija, más relevante será” (Reyes, 1995: 54). “Una nueva información, como explica Reyes, puede tener efectos contextuales de dos maneras:

a. -La información nueva permite reforzar información ya existente en la memoria.

b.-La información nueva contradice o debilita información anterior” (Reyes, 2002).

Un mismo enunciado puede admitir un gran número de lecturas diferentes, cada una de las cuales es una imagen posible de la oración. Como afirma Ducrot (1999: 99), “El examen de los diálogos efectivos demuestra que el encadenamiento de las réplicas generalmente se apoya menos en “lo que dijo” el locutor que en las intenciones que, según el destinatario, lo habrían llevado a decir lo que dijo”.

El supuesto que se produce en la implicación conversacional es conocido con el nombre de *sobreentendido*.

3.12. Propiedades del *sobreentendido*

Tal y como señala Ducrot (1979: 321), la noción de *sobreentendido* indica los “efectos de sentido que aparecen en la interpretación cuando se reflexiona sobre las motivaciones de una enunciación, al preguntarse por qué el locutor ha dicho lo que ha dicho, y cuando se consideran estas motivaciones del hablar como parte integrante de aquello que ha sido dicho”. Las propiedades del sobreentendido son las siguientes:

- El sobreentendido se produce por medio de un razonamiento interpretativo o procedimiento discursivo que depende de determinados momentos o circunstancias;
- el sobreentendido es inestable y no se puede explicar fácilmente a través de reglas lingüísticas.

Lozano, Peña-Marín y Abril (2004: 217) se preguntan cuál es la diferencia entre el *sobreentendido* – por implicación conversacional – y el supuesto *convencional* y observan que no se consigue el efecto ilocutorio solo gracias al recurso a reglas semánticas, sino también “por efecto de implicaciones efectuadas por el alocutario”, tomando en consideración sea las reglas semánticas sea las pragmáticas. Por medio de estas reglas, el oyente puede llevar a cabo su proceso interpretativo, barajando hipótesis sobre el sentido de los enunciados. Esto significa que, como ha admitido el mismo Ducrot (1979: 320-322), no hay una oposición tajante entre presuposición y sobreentendido y el supuesto es un ilocutorio que tiene origen en la enunciación. Es evidente que hay una diferencia entre los supuestos “de lengua” que remiten a la competencia lingüística de los hablantes y que están ligados a particulares formas lingüísticas, como lexemas o construcciones, y los supuestos “no lingüísticos”.

3.13. La interacción lingüística y los marcadores discursivos

El *texto* es una unidad comunicativa que representa un juego de relaciones o un juego de enlaces semántico-pragmáticos de sentido. Se trata de una unidad intencional y de interacción, un “término técnico para referirnos al registro verbal de un acto comunicativo” (Brown y Yule, 1983, cit. en Lozano, J., Peña-Marín, C., Abril, G., 2004: 219). “La textualización – el proceso de expresar con palabras – de los contenidos mentales se manifiesta a través de la linealización” (Calsamiglia B. y Tusón V., 2004: 219). El texto contiene una secuencia de enunciados relacionados entre sí en el tiempo y en el espacio y tiene un desarrollo secuencial en donde:

- ❖ Lo que se expresa antes sirve para orientar el enunciado que sigue;
- ❖ se necesita destacar las relaciones que existen a lo largo del texto;

La secuencia de enunciados tiene que proyectarse hacia una meta, un objetivo final. La linealidad permite que se siga el hilo conductor que va enlazando los contenidos textuales. Beaugrande y Dressler (1981, cit. en Lozano, J., Peña-Marín, C., Abril, G., 2004: 221) proponen un modelo con siete estándares imprescindibles en un texto: *cohesión*, *coherencia*, *intencionalidad*, *aceptabilidad*, *situacionalidad*, *intertextualidad* e *informatividad*. Estas normas se basan en tres principios que regulan la comunicación textual: la eficacia, la efectividad y la adecuación.

Los marcadores del discurso son un medio de la lengua que facilita la articulación entre lo dicho y el contexto. Los marcadores discursivos y los conectores son las piezas lingüísticas que relacionan explícitamente enunciados o secuencias de enunciados, es decir, que enlazan un segmento textual previo con el siguiente, estableciendo una relación semántica y proporcionando cohesión y estructura. Los marcadores que organizan globalmente el texto y estructuran el discurso son denominados *conectores metatextuales* y contribuyen al desarrollo de la enunciación que se desenvuelve por medio de un inicio, un desarrollo y una conclusión. Por lo que se refiere a los marcadores que aparecen principalmente en el discurso espontáneo, cara a cara, en situaciones en las que destaca la expresividad, el diálogo entre el emisor y el receptor se convierte en un reto psicocognitivo y la apelación al interlocutor una necesidad. Estos marcadores son interactivos y “se generan por la necesidad de lograr

la cooperación, el seguimiento, la atención, el acuerdo o la confirmación del contenido transmitido” (Calsamiglia B. y Tusón V., 2004: 249). Algunas veces, estas expresiones pierden su sentido original y se convierten en elementos de relleno y, cuando se hace un uso exagerado de ellas, se desvía su función original y se convierten en un elemento de apoyo. De hecho, muchos de estos marcadores llegan a ser meras muletillas o coletillas que ocupan espacios vacíos en el mensaje y son producidos por vacilaciones, titubeos, dudas, típicos de una interacción inmediata, sin predeterminación. Está claro que los hablantes intentan adecuar sus actos de habla comunicativos a la situación precisa en que se desarrollan. Los registros lingüísticos empleados definen el uso de la lengua en una unidad comunicativa de acuerdo con la situación en que se encuentran los interlocutores del intercambio comunicativo.

La variedad de los registros utilizados y de las modalidades lingüísticas es funcional. El registro define la variedad textual y, en una misma situación comunicativa, puede mantenerse o cambiar. El cambio de registro puede indicar también que el hablante no sabe cómo expresarse adecuadamente o que utiliza un registro diferente aposta, de forma intencional y como recurso expresivo. Además, cabe recordar que la lengua varía en el tiempo (variedad diacrónica), en el espacio, según el origen geográfico (variedad diatópica), según las características sociales de los hablantes (variedad diastrática) y la situación de la comunicación (variedad diafásica). La ruptura de registro puede suscitar hilaridad, asombro, comicidad o una reacción de provocación.

3.14. Rasgos del *registro coloquial*

Briz Gómez (2001) distingue dos tipos de registros, el *formal* y el *informal coloquial*; existen también los registros intermedios. Puesto que el corpus del presente trabajo hace referencia a la conversación y a la modalidad de uso coloquial oral, vamos a hacer hincapié en las características de un registro informal coloquial. “La modalidad de uso coloquial oral se define a partir de los parámetros situacionales: + (mayor) ralización de proximidad, + saber compartido, + cotidianidad, - (menor) grado de planificación, + finalidad interpersonal” (Briz Gómez, 2001: 27).

El prototipo discursivo de lo oral (coloquial) es la conversación cotidiana que está caracterizada por una interacción cara a cara, inmediata, con toma de turno no predeterminada, dinámica y cooperativa. El uso coloquial se refiere a un uso socialmente aceptado en situaciones cotidianas de comunicación, que no depende de un nivel de lengua determinado y en el que el uso de vulgarismos, expresiones argóticas, modismos, dialectismos, léxico pintoresco indica las características de los hablantes.

Las características propias del registro coloquial señalan los siguientes criterios:

- ❖ -Campo: *cotidianidad*.
- ❖ -Modo: *oral espontáneo*.
- ❖ -Tenor: *interactivo*.
- ❖ -Tono: *informal*.

Según el estudio de Briz Gómez (2001), estos rasgos coloquializadores son:

- ❖ La *relación de igualdad* (- poder, + solidaridad) entre los interlocutores;
- ❖ la *relación vivencial de proximidad* (conocimiento mutuo, saber y experiencia compartidos);
- ❖ el *marco discursivo familiar*: (determinado por el espacio físico y la relación de los hablantes con ese espacio);
- ❖ la *temática no especializada* (cotidianidad).

Los rasgos primarios del registro coloquial señalan:

- que no hay planificación o que hay planificación sobre la marcha, por lo tanto, que la conversación es espontánea;
- que la finalidad es interpersonal y el fin comunicativo es socializador (comunidad fáctica);
- que el tono es informal.

Otra característica importante de la conversación coloquial es el fenómeno de la *redundancia*. Puesto que los participantes comparten el contexto de comunicación, construyen juntos el sentido de la interacción sobre la marcha, utilizan menor variación léxica y más repeticiones, paráfrasis, palabras comodín, deícticos, proformas léxicas, restringiendo el uso de unidades léxicas. De hecho, aumenta la polisemia de muchas palabras y su empleo genérico.

Es importante que en la conversación coloquial haya “eficacia o eficiencia pragmática” (Narbona, 1997: 172). Está claro que el oyente debe comprender y aceptar el mensaje del hablante, de lo contrario, no se podrá hablar de intercomunicación. Generalmente, las estrategias conversacionales van surgiendo sobre la marcha, es decir, mientras hablamos; de hecho, no existen estrategias pre-establecidas. Es posible que al principio de la conversación no tengamos objetivos ni temas particulares, sin embargo, si queremos que la interacción sea rentable y eficaz y represente una verdadera negociación, recurriremos a tácticas precisas y a estrategias de discurso, como por ejemplo, la intensificación y la atenuación. Los atenuantes y los intensificadores son tácticas que poseen una función concreta en el proceso de interacción coloquial, puesto que regulan las relaciones interpersonales y sociales entre los interlocutores, “realzando o suavizando el contenido proposicional y enunciativo” (Briz Gómez, 2001: 110). “El registro coloquial es un uso común del lenguaje en situación, pero toda interacción coloquial presenta y manifiesta, [...], un conjunto diferente de rasgos propios vinculados a los usuarios...” (Briz Gómez, 2001: 99-100). Los idiolectos y sociolectos, las “solidaridades sociolingüísticas” (Hudson, 1981) se deben al origen, al lugar donde se vive, al nivel social, a la profesión, al sexo, a la raza, a la edad, a la ideología de los interlocutores.

3.15. La alternancia de turnos

Tal y como veremos en el análisis de los diálogos seleccionados para el corpus, en la conversación coloquial no siempre se respetan los turnos y no siempre existe un equilibrio, puesto que algunos interlocutores, inducidos por determinadas razones, ejercen su autoridad sobre los demás, activando una serie de estrategias. Cuando no se respeta la alternancia de turnos, se manifiestan ciertos comportamientos, como por ejemplo: hay tomas anticipadas, luchas continuas por obtenerlo, solapamientos, superposiciones de habla. Como se explica en Briz Gómez (2001: 52), “El turno es un hueco estructural relleno con emisiones informativas que son reconocidas por los interlocutores mediante su atención manifiesta y simultánea (Sacks et al 1974; Gallardo, 1993b y 1996); es la unidad que hace que la conversación progrese dentro de un orden” (Fant, 1996: 150). Las emisiones informativas que rellenan los turnos

son las intervenciones que pueden ser “iniciativas” (realizadas por el emisor) o “reactivas” (realizadas por el receptor).

El límite de un turno es el final de una intervención iniciativa; hay alternancia de turno, cuando la intervención reactiva de un hablante B es aceptada. Para Cestero Mancera (2000: 18), “el turno (es) un período de tiempo que comienza cuando una persona empieza a hablar o a comunicar y concluye cuando dicha persona deja de hacerlo; en ese período de tiempo el hablante emite un mensaje con intención de ofrecerlo completo”.

Como observa Briz Gómez, “un cambio de voz no es suficiente para hablar de alternancia de turno. Ese cambio de voz ha de ir acompañado de un reconocimiento y aceptación por parte del interlocutor” (2001: 53). Dos intervenciones sucesivas de distintos hablantes, una de inicio y otra de reacción, constituyen un intercambio. La combinación de intercambios sucesivos crea el diálogo o interacción, constituida por unidades temáticas, llamadas secuencias (secuencia de apertura o de cierre).

“El inicio de un turno o *‘hacerse con la palabra’*, puede ser el producto de la autoselección o la heteroselección” (Verschueren, 2002: 85). El final de una pregunta es un lugar apropiado para la transición, el final de una unidad de construcción de turno. Como explica Verschueren, la organización del sistema de alternancia de turnos varía cuando los turnos son largos, de hecho, se producen gestos o sonidos para mantener la comunicación por parte del destinatario (asentir con la cabeza, decir ‘mmmm , sí’, etc.). Sirve para indicar que el oyente está prestando atención, se siente implicado en la interacción.

Las funciones que desempeñan los turnos en una conversación dependen de la intención del hablante que ha tomado la palabra. Hay dos tipos de turnos básicos diferentes en el uso y en la función: los *turnos de habla* y los *turnos de apoyo*. Los *turnos de habla* manifiestan el deseo del hablante de comunicar una información y permiten que la conversación sea un intercambio de información (Cestero Mancera, 1995). Los *turnos de apoyo*, en cambio, expresan el deseo del hablante de seguir la comunicación y de participar activamente en el hecho comunicativo. Esto significa que el hablante no quiere quitarle la palabra al oyente, sino que desea apoyar la continuación del turno en marcha o precedente o, a veces, indicar una renuncia a la toma de palabra para producir un nuevo turno de habla. Los *turnos de apoyo* revelan

que se está produciendo un hecho intercomunicativo e interactivo y se está consolidando la fluidez y el dinamismo de la conversación. Cabe recordar que mientras un hablante emite un enunciado, el oyente reacciona de alguna forma, de hecho, generalmente no permanece inmóvil, quieto, sino que realiza una serie de movimientos tanto verbales como no verbales, como por ejemplo, cambio de postura, asentimientos con la cabeza, vocalizaciones como ‘hm, sí,’ etc. (Duncan y Fiske, 1977 y 1985).

Hay seis formas diferentes de acciones alternativas usadas como apoyo (Cestero Mancera, 2000: 22):

- ❖ Verbalizaciones (hm, sí, ya, claro, seguro, es cierto, ya veo...).
- ❖ Conclusión de cláusula.
- ❖ Peticiones de clarificación.
- ❖ Breves resúmenes de lo dicho anteriormente.
- ❖ Afirmaciones o negaciones con la cabeza.
- ❖ Sonrisas.

3.15.1. Clases de turnos de apoyo y apoyos conversacionales

Según Oreström (1983: 104-134), existen cinco tipos diferentes de *apoyos*:

1. Soportes: expresiones que destacan aceptación, acuerdo o entendimiento del mensaje (*hm, sí, ya veo, está bien...*)
2. Exclamaciones: expresiones puramente emocionales como: (*¡Oh! ¡Dios!...*)
3. Preguntas exclamativas (mezcla de exclamación y pregunta), como: (*¿¡Qué!?, ¿¡Sí!?, ¿¡Lo hizo!?*...)
4. Conclusiones (finalizan el enunciado)
5. Resúmenes (recapitulan el contenido del enunciado previo).

La mayoría de los *apoyos conversacionales* tienen también significados pragmáticos o funciones cooperativas que justifican su aparición durante el turno de habla de otro interlocutor.

Hay siete clases diferentes de turnos de apoyo: apoyos: “de *seguimiento*, de *acuerdo*, de *entendimiento*, de *conclusión*, de *recapitulación*, de *conocimiento* y de *reafirmación*” (Cestero Mancera, 2000: 31).

- ❖ Los turnos de apoyo “de *seguimiento*” son apoyos puros, sin significados añadidos, pero no son muy frecuentes en la conversación.
- ❖ Los turnos de apoyo “de *acuerdo*” son los más frecuentes en la conversación cotidiana y expresan acuerdo con el contenido del mensaje y representan una forma de cooperación pragmática en el proceso de la conversación.
- ❖ Los apoyos “de *conclusión*” son turnos breves cuya función es la de concluir el enunciado en marcha o una parte de él. Expresan conocimiento o entendimiento del contenido del mensaje, o bien, conformidad con él.
- ❖ Los apoyos “de *recapitulación*” resumen en pocas palabras el contenido del mensaje emitido. Este resumen puede partir de la idea central del enunciado al que se refiere o repitiendo palabras claves que aparecen en el turno en marcha.
- ❖ Los apoyos “de *conocimiento*” sirven para dar a conocer al hablante que intuimos el contenido de la parte de enunciado que se emitirá inmediatamente después. Los conocimientos generales que comparten los interlocutores o el contexto en el que se produce el turno de habla nos permite conocer el contenido.
- ❖ Los apoyos “de *reafirmación*” son los menos frecuentes en la conversación cotidiana y consisten en formular una pregunta de confirmación sobre el contenido del enunciado en marcha, induciendo al emisor a ampliar la información emitida.

A veces, es imprescindible producir un turno de apoyo porque lo requiere la conversación misma. De hecho, “cuando en el turno de habla aparecen titubeos, reorganizaciones, alargamientos reflexivos, pausas reflexivas, suspensiones o pausas de finalización, la misma interacción obliga al interlocutor a emitir turnos de apoyo que resuelvan la duda o llenen el vacío producido por un fallo de fluidez comunicativa o de coordinación” (Cestero Mancera, 2000: 53).

Los turnos de apoyo conversacionales se utilizan para comunicar al hablante que puede seguir con su turno de habla; son enunciados breves y en tono bajo y no detienen el discurso del emisor; sin embargo, lo más importante es evitar que haya superposición de habla, aprovechando las pausas para la toma de turno. Cuando se obedece a los principios de cooperación y de cortesía, es más fácil que a una pregunta siga una respuesta o que, cuando nos ofrecen algo, aceptemos. Sin embargo, en una

conversación coloquial espontánea, generalmente, robamos el turno de nuestro interlocutor y la alternancia de turnos se convierte en un proceso simultáneo, en que el turno es ocupado por dos o más interlocutores, creando solapamiento, superposición en el habla ('habla simultánea'). Se trata de "intervenciones intercaladas o de arranque simultáneo" (Briz Gómez, 2001: 57-58). Las superposiciones intercaladas tienen lugar en un momento de transición pertinente, cuando hay menor fuerza entonativa, un tono bajo de la emisión, un descenso. Muchos de estos solapamientos, además de captar la atención del interlocutor, pretenden reparar, apoyar, confirmar lo dicho y la argumentación del oyente ("intervenciones colaborativas") o tienen una función de confirmación del contacto ("intervenciones fáticas"). Como afirma Briz Gómez, "el habla simultánea en la conversación coloquial casi nunca se interpreta como interrupción" (2001: 63). Se trata más bien de marca de acuerdo o de desacuerdo, de colaboración, de señal de interés en la intervención del oyente.

3.16. Los códigos no verbales y los aspectos paraverbales

Los códigos no verbales (quinésicos, proxémicos, cronémicos...) están en estrecha relación con los códigos verbales. Por lo que concierne al código *quinésico*, hay una diferencia entre los gestos simbólicos convencionales que pueden actuar separados de la expresión verbal, y los gestos icónicos, que están en estrecha relación con el contexto situacional y con la expresión verbal correspondiente. Los gestos simbólicos e icónicos se pueden anteponer, superponer o pueden cerrar la expresión verbal. Los gestos al final de una intervención pueden aclarar o modificar parte de los enunciados emitidos. Es evidente que hay gestos que, combinados con sonidos onomatopéyicos, ruidos codificados o solos, pueden sustituir un mensaje completo (Briz Gómez, 2001). Hay gestos rítmicos de partes del cuerpo que son involuntarios y que caracterizan el habla coloquial espontánea.

Por lo que concierne a la *proxemia*, el término señala la forma de concebir, individual y socialmente, el espacio de la interacción verbal por parte de los interlocutores. Hace referencia también a la distancia que mantienen entre sí hablante y oyente en la conversación. Esta distancia interpersonal, esta conducta táctil puede variar por diferentes razones. Podemos acercarnos a nuestro interlocutor "para susurrar, para mostrar intimidad, para asustar, etc." (Calsamiglia B. y Tusón V., 2004:

50), o podemos alejarnos de él para mantener la distancia, para dominar mejor la situación y sentirnos más libres de manifestar descontento, rabia, etc., es decir, sentimientos o emociones que también dependen de la situación comunicativa, del del contexto en cuestión. Cabe señalar que la distancia depende también de aspectos socioculturales, de tradiciones y costumbres, del culto religioso, de la educación. Hay personas que consideran el acercamiento al interlocutor como una falta de respeto, mientras que hay otras que prefieren o necesitan acercarse al oyente para mostrar amabilidad, solidaridad o empatía. Como señala Briz Gómez (2001: 103), “en la interacción coloquial española, la ‘burbuja’, ese espacio interpersonal de los usuarios de la lengua cuando interactúan con otros, es ocupada, compartida”.

Lo mismo ocurre en la realidad social italiana, especialmente en el centro y en el sur; los interlocutores tienden a acercarse uno al otro, intentando romper el hielo, venciendo la timidez y mostrándose abiertos y espontáneos. Tanto el español como el italiano intentan salir de la burbuja, romper la distancia, incluso en espacios donde no es habitual tener mucha conversación ni comunicar fácilmente. Lo importante es mostrarnos sociables y que no estamos a la defensiva.

Por medio de gestos o de posturas, mostramos sentimientos y emociones diferentes entre sí, como por ejemplo, preocupación, interés, desprecio, desconsideración, etc., que están en estrecha relación con las expresiones verbales y que contribuyen a la construcción del *footing*, es decir que indican qué posición adoptamos frente a lo que se dice y frente a los demás participantes en un acontecimiento comunicativo (Calsamiglia B. y Tusón V. 2004: 52).

Entre los *elementos paraverbales de la oralidad*, encontramos la *calidad de la voz* y las *vocalizaciones*. La calidad, es decir, la intensidad y el timbre de una voz nos pueden indicar el sexo, la edad, ciertos estados físicos como la afonía, el resfriado, el asma o ciertos estados anímicos, como el nerviosismo, la relajación, la inquietud, la ansiedad, la preocupación, el miedo, etc. En cuanto a las vocalizaciones, indican “los sonidos o ruidos que salen por la boca, que no son ‘palabras’, pero que desempeñan funciones comunicativas importantes” (Calsamiglia B. y Tusón V., 2004: 54). Sirven para afirmar, para mostrar acuerdo o desacuerdo, impaciencia, para pedir el turno de habla o mantenerlo, para mostrar desprecio o admiración por el interlocutor. Se producen junto con gestos faciales o de otras partes del cuerpo. Si no consideramos tales ruidos o no sabemos interpretarlos, podemos caer en errores, crear malentendidos

o incomprensiones. Si consideramos las características lingüístico-textuales del discurso oral, tenemos que destacar la variedad en la pronunciación del hablante y las realizaciones fonéticas que están en correlación con variables sociales.

Se habla de cuatro tipos de variedades:

- Variedad dialectal, geográfica o diatópica (dialectos geográficos).
- Variedad social o diastrática (dialectos sociales o sociolectos).
- Variedad situacional, funcional o diafásica (registros).
- Variedad individual o estilo (idiolecto).

La manera de hablar puede darnos información acerca de las características psicosociales y culturales de un hablante, sobre su origen geográfico, social o sobre elementos de su personalidad. “La manera de pronunciar genera actitudes hacia los hablantes, actitudes positivas o negativas que pueden provenir de prejuicios o de estereotipos” (Calsamiglia B. y Tusón V., 2004: 57).

Tal y como señala Lliteras Poncel (2002: 137), las mujeres controlan el código de gestos faciales con más habilidad, así como saben descodificar más fácilmente los gestos de sus interlocutores. Ellas “sonríen y devuelven la sonrisa con más facilidad que los hombres y miran con más frecuencia a su interlocutor”. Como afirma Gallardo (1995: 170), las mujeres mantienen distancias más cortas en las relaciones interpersonales y saben diferenciar las distintas formas de contacto físico, equivocándose menos que los hombres. También es cierto, como afirma Lozano D. (2005: 79), que, además de los factores externos que condicionan el habla de mujeres y hombres, existen las características individuales; “cada uno tenemos unas peculiaridades que nos distinguen de los demás y hacen de nuestra forma de hablar un idiolecto único”. Cabe destacar lo que expresa Verschueren (2002: 172): “la posición del interlocutor en el mundo físico es importante para determinar ciertas elecciones lingüísticas y su significado.” Es por esta razón que los vídeos son tan útiles e importantes para el análisis de las conversaciones; precisamente porque muchos tipos de comportamiento verbal están sumamente asociados con posturas del cuerpo específicas. Los gestos acompañan al lenguaje hablado de diferentes maneras, “desde los gestos violentos que pueden añadir poco al significado de un enunciado pero que pueden indicar mucho sobre estados emocionales y grado de participación” (Verschueren, 2002: 173), hasta movimientos convencionalizados que acompañan o

bien sustituyen al discurso. Lo mismo ocurre con la mirada, otro acompañamiento significativo a la interacción oral. También la apariencia física puede influir “en la efectividad del discurso individual”. Además, las condiciones físicas, como el cansancio, el agotamiento, la enfermedad, la ebriedad, un dolor fastidioso, etc. pueden influir en la forma de hablar.

3.17. La prosodia

La *prosodia* (entonación, intensidad, ritmo) representa un aspecto relevante y específico de la oralidad. La *entonación* es un elemento clave para estructurar el discurso que nos permite organizar la información, cohesionar el mensaje del hablante y realzar algunos elementos temáticos o remáticos. La *entonación* presenta una función sintáctica que señala la modalidad de la oración (enunciativa, interrogativa, exclamativa) y una función enfática que sirve para marcar el foco temático (Hidalgo, 1997). Hidalgo habla también de “función modal secundaria” para referirse a la función expresiva de la entonación, que nos permite captar la actitud del hablante frente al mensaje expresado, que puede modificar el papel modal primario. De esta forma, comprendemos entonaciones que equivalen a sentimientos como la alegría, la tristeza, la preocupación, la sorpresa, la rabia, el odio, la cortesía, la descortesía, la ironía, etc. La entonación tiene un papel muy importante por ser un indicio contextualizador; de hecho, convierte estructuras sintácticas en afirmaciones o preguntas. Hay una diferencia significativa entre una entonación alta y ascendente para marcar la interrogación y una baja y descendente para marcar las afirmaciones y formas similares para destacar conmoción, intención o emoción. En cualquier conversación, la entonación constituye uno de los indicios relevantes para la interpretación de lo que se expresa. Como afirma Verschueren (2002: 203), también son fundamentales los “patrones de vacilación, acento, velocidad, ritmo, etc., que son responsables de una gran parte de la construcción retórica del discurso hablado”.

También es importante señalar que varios tipos de “ingredientes del significado” (Verschueren, 2002: 213) contribuyen a la “modificación” o “colorido del significado”; se trata de la *modalidad*, que no hay que confundir con el modo gramatical, que es una propiedad morfosintáctica de las formas del verbo. La *modalidad* es un fenómeno pragmático que implica todas las maneras en que podemos “expresar actitudes sobre el ‘puro’ contenido referencia-y-predicación de un

enunciado”, indicando si una oración es verdadera, dudosa, titubeante y las características que puede sugerir: vaguedad, posibilidad, necesidad, permiso, obligación. Los modos verbales, los auxiliares modales, los adjetivos, los adverbios y los “adverbios oracionales” son los medios que producen el fenómeno de la modalidad. (Verschueren, 2002: 214).

Si el uso del lenguaje significa hacer unas elecciones lingüísticas, considerando el papel de mediador de la mente del emisor y de la mente del receptor y atribuyendo un papel relevante a la conciencia reflexiva del enunciador y del intérprete sobre las elecciones que hacen al usar el lenguaje, ello implica que “los usuarios saben más o menos lo que hacen cuando están usando el lenguaje, incluso cuando algunas elecciones son (...) automáticas en comparación con otras que pueden tener alta motivación” (Verschueren, 2002: 298). Este “conocimiento” se manifiesta en todas las elecciones y en la *conciencia reflexiva* que los hablantes tienen de esas elecciones hechas entre varias opciones, y, por lo tanto, con un estatus conceptual o comunicativo concreto. “No hay uso del lenguaje sin una calibración constante entre funcionamiento pragmático y metapragmático” (Verschueren, 2002: 298).

En cuanto a la *intensidad*, esta sirve para marcar énfasis y para distinguir significados. El *ritmo* o la presencia/ausencia de pausas también tiene funciones sintácticas y es útil para interpretar actitudes, estados de ánimo. Es evidente que si hablamos de forma rápida, con un ritmo acelerado, sin pausas, tenemos una necesidad apremiante de comunicar algo antes de que se nos olvide el mensaje o cambiemos de opinión; podemos tener prisa en dar alguna información por falta de tiempo o por estar en una situación de apuro, o bien, podemos estar nerviosos, tener miedo de algo o de alguien. Por lo contrario, si nos expresamos con un ritmo lento, pausado, calmo, evidentemente, estamos más tranquilos, relajados o no tenemos preocupaciones ni agobios. Las pausas se utilizan también con valor enfático y funcionan como recursos para crear suspense, tensión emotiva o para destacar quién tiene más autoridad en la enunciación. Briz Gómez (2001) nos explica la diferencia entre las pausas lingüísticas pertinentes (silencios fónicos o pausas léxicas u oralizadas) y las pausas extralingüísticas, causadas por elementos externos al enunciado. Si notamos un silencio antes de una respuesta o reacción a una consulta, solicitud, petición, ofrecimiento, es bastante evidente que nos señala una actitud dudosa, de no aceptación.

Otro aspecto que tenemos que recordar es el fenómeno de los alargamientos silábicos; como explica Briz Gómez (2001: 94), se trata de un fenómeno fónico

frecuente en la conversación. Algunas veces se producen por razones externas al discurso (por ejemplo, debido a la escasa destreza lingüística) y su función es la de servir de apoyo para tener el tiempo suficiente para pensar en el enunciado siguiente que se desea expresar; otras veces, se producen como refuerzo del decir y/o de lo dicho, intensificando algún aspecto del habla, marcando un acto de disconformidad, como en nuestro caso, un refuerzo exhortativo, de recriminación. De hecho, los recursos suprasegmentales tienen un valor fundamental en el proceso de intensificación de la conversación coloquial, puesto que, a través de la pronunciación, se puede maximizar el enunciado con intenciones diferentes. Podemos intensificar lo dicho, el contenido proposicional y conceptual, realizando unos “modificadores semántico-pragmáticos” (Briz Gómez, 2001: 127). Los alargamientos silábicos pueden producirse por factores externos (por ejemplo, la incapacidad de comunicar perfectamente, de hablar con fluidez) o bien, actúan como forma de reforzar el decir y/o lo dicho. También son importantes las pronunciaciones enfáticas, marcadas que añaden información al enunciado emitido.

Las vacilaciones fonéticas, la pérdida y adición de sonidos se deben, en cambio, a la relajación articulatoria y a la pronunciación rápida, muy evidentes en los estratos socio-culturales bajo o medio-bajo (Briz Gómez, 2001).

Por lo que concierne al nivel morfosintáctico y a uno de los recursos de la intencionalidad textual, cabe destacar el fenómeno conocido como “tematización”, es decir, el hecho de alterar el orden Sujeto-Verbo-Objeto y colocar al inicio el elemento que se desea marcar, independientemente de su función sintáctica, pronunciándolo con mayor intensidad y separándolo del resto con una pausa. Según la definición del *Diccionario de lingüística moderna*, la *tematización* es “aquel mecanismo sintáctico en virtud del cual el tema - sea o no el sujeto - aparece en un lugar periférico dentro de la oración, que suele coincidir (aunque no necesariamente) con la posición inicial (Alcaraz Varó, Martínez Linares, 1997: 553-554). La *tematización* es la estrategia comunicativa mediante la cual algunos constituyentes del enunciado, que no suelen estar en posición inicial, se convierten en *tema*, es decir que pasan a posición temática o de arranque del ‘enunciado’. Hay *tematización* cuando se marca como tema un constituyente que no sea el sujeto de la oración. Según Hernanz y Bruccart (1987: 81s.), no existen límites teóricos en cuanto al número de constituyentes que se pueden tematizar.

Como explica R. Hidalgo (2003), la *tematización* se refiere al “conjunto de procedimientos lingüísticos que los hablantes utilizamos para iniciar, construir, mantener, guiar y terminar los temas en el discurso. Se trata de mecanismos que cumplen funciones relacionadas con el modo en que los hablantes organizamos -a veces intuitivamente, otras de un modo más intencionado o explícito- los temas o asuntos de la conversación”. El contenido del discurso se elabora en conformidad con la organización del discurso mismo. La doble condición de la tematización, gramatical y discursiva, permite observar la relación que existe entre la forma lingüística y la intención u objetivo del discurso, y enlazar los fenómenos gramaticales y las características del contexto de la comunicación: cómo está organizada la información, cuál es la alternancia de turnos, qué tipo de interacción hay entre los interlocutores y cuál es la distancia social entre hablante y oyente. “Por un lado, la tematización se examina como una construcción gramatical que expresa la función tema en cuanto marca, ‘aquello de lo que se trata’ el enunciado [...]. Por otro, los referentes discursivos manifiestan distintos grados de novedad informativa” (Hidalgo, 2003: 36).

Desde el punto de vista semántico, observamos que el sintagma que figura a la izquierda forma parte de la información de que dispone el interlocutor y puede estar presente en el contexto lingüístico previo o se trata de un elemento significativo en el contexto extralingüístico de la enunciación. Por lo que concierne a la sintaxis, Cinque (1981 *b*: 15) destaca que el elemento en posición temática puede pertenecer a diferentes categorías sintácticas (SN, SP, SAdj., etc), y que no existe límite (teórico) en cuanto al número de sintagmas situados a la izquierda.

En cuanto al nivel léxico, es importante señalar que la variación léxica sirve para marcar el registro, el tono del intercambio, las intenciones de los enunciados y las características socioculturales de los interlocutores. El léxico puede destacar la pertenencia a un grupo. El hecho de saber utilizar el léxico en el momento adecuado y en la situación apropiada es signo de que se conoce perfectamente cuáles son las exigencias del grupo al que se pertenece. Pensemos en la jerga juvenil, o de la delincuencia o en el léxico utilizado por los médicos (Calsamiglia B. y Tusón V., 2004: 61). La variación del léxico depende de categorías lingüísticas semánticas, pragmáticas, sintácticas, fonéticas y de elementos extralingüísticos que afectan a la esfera personal, a la edad, a la geografía, a la historia, a la sociedad, a la educación, a la religión, etc.

Por lo que concierne a los factores sociales, la *edad* de los hablantes juega un papel sumamente importante y determina los usos lingüísticos dentro de una comunidad de habla. Los distintos grupos generacionales destacan diferencias sociolingüísticas específicas. Hoy en día hay una diferencia muy marcada entre la manera de expresarse de los jóvenes y de los adultos. Las particularidades lingüísticas están relacionadas con la pertenencia a tribus sociales. Los jóvenes buscan su propia identidad y solidaridad en el interior de los grupos. Las formas no estándares son comunes entre los miembros del grupo de jóvenes, mientras que los adultos tienden a respetar las normas lingüísticas comunes.

Un aspecto importante que cabe destacar es la manera de escribir de los jóvenes; de hecho, estos acercan el registro oral, caracterizado por la espontaneidad y por el menor grado de planificación, al registro escrito. Pensemos en la manera de escribir en las redes sociales. Otro elemento que es preciso señalar es la pobreza léxica del lenguaje juvenil. Los temas de los que hablan los jóvenes “están salpicados de ‘palabras cliché’, de adjetivos semánticamente descoloridos, de locuciones o frases hechas, de ‘tics’, interjectivos o fáticos, de muletillas, repeticiones innecesarias, etcétera” (Gómez Torrego, 1995: 7-8). Es evidente que, además de la pobreza léxica, preocupan las impropiedades e imprecisiones en los significados de las palabras. “Las impropiedades léxicas consisten en el empleo de ciertos vocablos con significados o matices significativos que no les corresponden” (Gómez Torrego, 1995: 15). Sin embargo, si por una parte hay una variedad lingüística pobre desde el punto de vista léxico, por otra, hay una inmensa riqueza del lenguaje coloquial. Aunque los jóvenes tengan poca competencia léxica, usan un lenguaje muy significativo que marca los cambios lingüísticos y las nuevas tendencias. El lenguaje juvenil permite manifestar una identidad propia y una riqueza léxica dinámica que se renueva y actualiza constantemente. La jerga juvenil varía no solo según la edad, la pandilla, la educación, la clase social, etc., sino también según las regiones, las ciudades o los pueblos. El léxico juvenil tiene un carácter cambiante que revela una actitud revolucionaria e inconformista típica de los jóvenes. El deseo de ser originales y anticonvencionales los lleva a alejarse de las normas lingüísticas estándares.

CUARTO CAPÍTULO - ANÁLISIS DE LOS DIÁLOGOS SELECCIONADOS

4. Análisis de los diálogos seleccionados

4.1. Concepción dinámica del discurso

En su *concepción dinámica*, el discurso es visto como una práctica; lo que se observa detalladamente es lo que “hace” y lo que “hace al decir”. En el discurso no se manifiestan solo proposiciones sino también acciones, conflictos, acuerdos, pactos, imposiciones, dominaciones, sometimientos, etc. Cuando el emisor y el receptor expresan una conversación cara a cara, las acciones afectan a las relaciones entre el “yo” y el “tú” y los actos de habla producen transformaciones en las relaciones entre los actuantes. Hay un cambio de estado operado por un sujeto (S1) que afecta a otro sujeto (S2).

La concepción dinámica del discurso lleva a considerar su proceso como una secuencia de actos o recorridos narrativos, con una lógica interna y en relación con el conjunto del proceso mismo. Por la ley de la concatenación, una acción afecta a las condiciones de la acción sucesiva, creando una transformación de un estado a otro. Como señalan Lozano, J., Peña-Marín, C., Abril, G., “los sujetos se definen como actuantes por su relación con las acciones; de ahí que no constituyan elementos primitivos, sino ‘terminales’ de la acción” (2004: 249).

Los movimientos discursivos propician variaciones en los estados de los interlocutores y van definiendo su conducta lingüística. Además, las actuaciones anteriores permiten predecir o anticipar el posible comportamiento de los sujetos que se relacionan, de maneras diferentes, con las acciones. Los actuantes asumen posiciones diferentes respecto a las distintas líneas de acción. De hecho, manifestando su competencia modal, el emisor y el receptor pueden “querer y no poder”, “deber y no saber hacer algo”, “desear/no desear que el otro haga algo”, “no poder evitar hacer algo”, etc., y las acciones realizadas por los sujetos modifican la interpretación de papeles o roles en el proceso discursivo. Las categorías modales definen las

transformaciones que los movimientos interaccionales realizan entre los participantes en el proceso.

Cualquiera que sea la situación de intercambio comunicativo (de acuerdo, de conflicto/ pactada o polémica), las acciones que se llevan a cabo afectan a las cualificaciones pasionales, manifestando una suerte de *manipulación* en el contrato conversacional. Esta semiótica de la manipulación analiza las prácticas semióticas en cuanto *inductoras* o *disuasoras* de comportamientos (amenaza, intimidación, desconfianza, desafío, persuasión, dominación, sumisión, provocación, seducción, fascinación, etc.), y de su sanción social. Tales conductas, verbales o no verbales, representan el “papel” interpretado por los actantes sociales. Sin embargo, mientras en las obras de teatro, los actores juegan un rol aprendido previamente y tan solo “reproducen” los comportamientos verbales/no verbales y las acciones de personajes reales o ficticios, en el intercambio comunicativo cara a cara, emisor y receptor pueden interpretar papeles sobre la marcha, modificando, de manera concatenada y activando determinadas estrategias, las formas lingüísticas en función de enunciados previos, reacciones de los interlocutores, contextos de situación, etc.

4.1.1. El escenario de la interacción comunicativa

Tal y como señalan Lozano, Peña-Marín y Abril,

“A las interacciones textuales se ha aplicado en ocasiones la metáfora del *escenario* donde los actores aparecen y desaparecen como personajes. [...] Pero a diferencia de lo que ocurre en el teatro, el análisis textual no considera al actor como preexistente a su representación (ésta constituye para el actor teatral una mera transfiguración que asume temporal y provisionalmente), sino que cuenta única y exclusivamente con las representaciones textuales del sujeto, que se representa y se constituye como tal sujeto textual precisamente por lo que en el texto hace, y por lo que en el texto se va determinando como el *ser de su hacer*: su competencia semántica y modal” (2004: 252).

No podemos olvidar que, junto a la semiótica de la acción y de la manipulación, se habla también de la *semiótica de las pasiones* que permite profundizar en la teoría de los efectos discursivos. La *pasión* es el correlato de la acción y, al estudiar los estados pasionales, podemos considerar las acciones desde el punto de vista de los interlocutores que las padecen y que son afectados por ellas. Esto permite observar y analizar la concatenación de las acciones: el sujeto actuante puede haber sido

previamente un sujeto pasionalmente afectado, y el sujeto afectado puede llegar a ser un sujeto que actúa. Cabe recordar también las diferentes funciones que pueden tener los actos según las reacciones de los interlocutores (tanto los pasionalmente afectados como los de hacer). Además, no hay que olvidar que una misma frase puede servir para cumplir actos muy diferentes, por esta razón, hay que conocer no solo el enunciado sino también la situación, el contexto en que se expresa para saber qué quiere “hacer” el hablante a través del enunciado mismo.

4.2. Diálogos seleccionados para el corpus

Para el corpus, hemos decidido escoger diálogos sacados de algunas secuencias cinematográficas en las que se verbaliza el conflicto verbal entre hablante y oyente, manifestado a través de palabras malsonantes y expresiones vulgares. Hemos seleccionado cuatro largometrajes y un cortometraje españoles y seis películas italianas: *Celos* (1999) de Vicente Aranda, *Rencor* (2002) de Miguel Albaladejo, *Sueño de una mujer despierta* (2002), cortometraje de Azucena de la Fuente, *Te doy mis ojos* (2003) de Icíar Bollaín, *Los héroes del mal* (2015) de Zoe Berriatúa, y las producciones italianas *L'ultimo bacio* (2001) de Gabriele Muccino, *Manuale d'amore 1* de Giovanni Veronesi (2005), *Manuale d'amore 2* de Giovanni Veronesi (2007), *Bianco e nero* (2008) de Cristina Comencini, *Baciami ancora* (2010) de Gabriele Muccino y *Genitori & figli - Agitare bene prima dell'uso* (2010) de Giovanni Veronesi.

Se han traducido y ajustado (para el doblaje) algunas secuencias, respectivamente del español al italiano y del italiano al español, de dos películas y, precisamente de *Rencor*, *Los héroes del mal* y *Bianco e nero*, intentando dar la misma sensación de habla dinámica, espontánea y respetando los solapamientos, cortes bruscos, frases suspendidas, interjecciones, etc., y se ha trabajado sobre el doblaje oficial de las otras producciones cinematográficas. Hemos traducido los diálogos seleccionados del cortometraje *Sueño de una mujer despierta* y de las películas *Baciami ancora* y *Genitori & figli: agitare bene prima dell'uso*, mientras que hemos reproducido el doblaje oficial de los filmes *Celos*, *Te doy mis ojos*, *L'ultimo bacio*, *Manuale d'amore 1* y *Manuale d'amore 2*.

Es evidente que podíamos haber escogido numerosas producciones y diferentes secuencias, pero el objetivo de este trabajo no es el de hacer una estadística de la traducción o del doblaje de secuencias en que aparecen tacos y expresiones vulgares, sino el de demostrar que, en las escenas seleccionadas, las palabras malsonantes en cuestión no se podían traducir al pie de la letra; además, entre los objetivos que nos hemos prefijado están: el análisis de los actos de habla conflictivos y/o vulgares, y los contextos comunicativos en que están insertadas las expresiones y las palabras malsonantes; el estudio de la etimología de los tacos, expresiones fraseológicas, imprecaciones, etc., del corpus y la diferencia entre el lenguaje soez italiano y el español.

Nos hemos aventurado en el doblaje de algunas secuencias y hemos explicado cómo se realiza el ajuste, con la indicación de los símbolos necesarios para los dobladores. También hemos demostrado de manera somera, algunas diferencias entre la traducción de los diálogos fílmicos y la adaptación, observando cuáles son generalmente las estrategias que se aplican a la hora de realizar el ajuste para el doblaje.

Las secuencias escogidas representan el input para analizar pragmáticamente el discurso conflictivo de parejas heterosexuales, a punto de romper su relación conyugal, de examantes, de acosadores y acosados, de compañeros de clase, de padres e hijos.

Hemos introducido los diálogos con el resumen de la situación que los antecede, explicando el contexto comunicativo y el entorno social en el que se producen las interacciones, haciendo hincapié en algunas características salientes de los personajes en cuestión, en su estado anímico o en sus sentimientos y emociones, de manera que el lector comprenda el escenario en que se desarrollan los hechos y las interacciones que, inevitablemente, pueden llevar al fracaso del intercambio comunicativo.

En la mayoría de las conversaciones encontramos discusiones, riñas, tentativas, por parte del locutor, de persuadir o dominar a su interlocutor; reproches, recriminaciones, amenazas o bien “consejos o sugerencias” que pueden educar o alarmar y asustar a la vez. Hay secuencias donde el hablante ruega o exige que el oyente realice determinada acción, escenas de violencia doméstica, situaciones en las

que se observa el rechazo tajante de determinadas decisiones con sus relativas consecuencias y contextos en los que observamos la decepción y la amargura que lleva a actos de habla recriminatorios y vengativos.

Podemos observar que, en determinadas secuencias, lo que deseamos comunicar al hablar con alguien implica muchos más elementos de los que efectivamente decimos con las palabras expresadas. Hay una profunda relación entre lo dicho y lo comunicado por implicación; sin embargo, en ciertas situaciones, no hay un acuerdo previo, tácito o de colaboración cuando emisor y receptor se comunican entre sí.

La mayoría de los personajes, protagonistas o antagonistas del corpus, tienden a transgredir una o más máximas conversacionales por razones diferentes. La mayoría de los movimientos de los diálogos en cuestión son muy marcados, exasperados, en algunos momentos, violentos, y denotan malestar interior, inquietud, miedo, celos, enfado, frustración y desesperación. Los sentimientos percibidos por los personajes, así como las vivencias personales y las reacciones emotivas, influyen sobre la manera de expresarse verbalmente.

Las películas españolas de las que nos ocuparemos son:

- *Celos (C)*
- *Rencor (R)* cuyo ajuste para el doblaje ha sido realizado por nosotros
- *Sueño de una mujer despierta (Smd)* cuyo ajuste para el doblaje ha sido realizado por nosotros
- *Te doy mis ojos (Tdm)*
- *Los héroes del mal (Hdm)* cuyo ajuste para el doblaje ha sido realizado por nosotros.

Las películas italianas, en cambio, son las siguientes:

- *L'ultimo bacio (Ub)*
- *Manuale d'amore 1 (Ma1)*
- *Manuale d'amore 2 (Ma2)*
- *Bianco e nero (B e N)* cuyo ajuste para el doblaje ha sido realizado por nosotros
- *Baciami ancora (Ba)*

➤ *Genitori & figli- Agitare bene prima dell'uso (G & F)*

La mayoría de los términos soeces analizados aparece en las secuencias de la película *Rencor*, por lo tanto, en los apartados dedicados a las restantes producciones cinematográficas, hemos estudiado las expresiones malsonantes que no aparecían en el filme de Albaladejo.

4.2.1. Verbalización de emociones

Puesto que la base semántica del insulto es de naturaleza pragmática, su carácter es predominantemente verbal. Tanto las buenas como las malas palabras o palabras malsonantes son la verbalización de emociones inmediatas y espontáneas que, en determinadas situaciones, manifestamos abiertamente, sin tapujos.

Tal y como afirma Héctor Balsas (1990)¹²⁵,

“No hay nada más hermoso que sentirnos dueños de las palabras del idioma que hablamos, que saber que podemos tomarlas en cualquier momento y valernos de ellas para expresarnos abiertamente. De su mejor o peor combinación depende el resultado de la comunicación que se quiere establecer con el resto de los hablantes y, asimismo, depende la aprobación o el rechazo de los muchos o pocos aciertos de naturaleza semántica-gramatical; pero siempre, tanto en la expresión lograda redondamente como en la que adolece de imperfecciones, quien habla tiene la libertad de seleccionar, de hurgar, de penetrar en el conglomerado léxico que se le presenta para que pueda cumplir su función primordial de comunicación”.

Sin embargo, la posibilidad y la libertad de manifestar abierta y libremente las palabras que deseamos comunicar no debe conllevar, a la fuerza, la voluntad de herir a nuestro interlocutor.

En la mayoría de las secuencias del corpus, donde asistimos a disputas entre hombres y mujeres, observamos que cuando los interlocutores insultan, amenazan a sus respectivas parejas o llegan incluso a ejercer violencia física, además de la verbal y de la psicológica, lo hacen para defender su propio “yo”, por amor propio y porque consideran a su pareja como una “propiedad personal”.

¹²⁵http://letras-uruguay.espaciolatino.com/notas/malas_palabras.htm (“Relaciones”, Montevideo, núm.75, agosto, 1990) (última consulta: 21-01-2018).

Pongamos algunos ejemplos:

Antonio (en *Celos*), Esther (en *Rencor*), Antonio (en *Te doy mis ojos*), Ornella (en *Manuale d'amore 1*), Giulia (en *L'ultimo bacio*), Marco (en *Baciami ancora*), Elena (en *Bianco e Nero*) manifiestan su propio sentimiento de rabia porque se sienten engañados y, de cierta forma, abandonados; tienen miedo de perder a su pareja, pero, sobre todo, tienen miedo de ver perjudicado su propio ser y la realización de sus propios deseos.

C (*Celos*) -Antonio quiere casarse con Carmen y quiere que esta mujer sea solo “suya”, que le “pertenezca” sin la intromisión de ningún otro hombre, conocido o pretendiente.

R (*Rencor*) -Esther no soporta la idea de que su novio, Toni, pueda ser un impostor y, sobre todo, no puede concebir que él haya tenido un hijo con otra mujer, aunque se trate de una relación pasada.

Tdmo (*Te doy mis ojos*) -Antonio, que manifiesta un “amor” obsesionado y enfermizo por su mujer, no quiere de ninguna manera que Pilar vaya a trabajar porque teme que otros hombres puedan fijarse en ella, admirarla y alejarla de él.

Ma1 (*Manuale d'amore 1*) -Ornella, que pensaba que su marido era un hombre fiel y sobre todo, simple e incapaz de engañarla con otra mujer, descubre que su cónyuge ha tenido el valor y la desfachatez de traicionarla con la maestra de su hijo. Aunque intente mostrarse fuerte, determinada y decidida a romper la relación y a separarse, en realidad, se siente tan defraudada que llega a abusar de su poder como guardia urbano para burlarse y vengarse de la amante del marido, haciéndole hacer el ridículo y humillándola.

Ub (*L'ultimo bacio*) -Giulia está embarazada de Carlo y hasta el momento en que descubre que él la ha engañado, confía en él y está segura de que él es solo “suyo” y que su novio no tiene ojos que para ella. En el momento en que se entera del efectivo engaño, pierde sus certezas y se derrumban los cimientos (al parecer, sólidos) de la relación sentimental, estalla el conflicto dictado sobre todo por el miedo y el deseo de salvaguardarse de alguna manera.

Ba (*Baciami ancora*) -Marco está tan obsesionado con su trabajo que no se da cuenta del profundo malestar de su mujer. Esta se siente sola, triste y amargada porque

no logra tener hijos y, cuando una noche, en una fiesta, vuelve a ver a un antiguo compañero de instituto, los dos se dejan llevar por el deseo y la pasión y empiezan una relación. Tras confesarle la verdad a su marido, decide marcharse e irse a vivir con su amante. Ante el temor de perderla para siempre y en un arrebato emotivo, Marco insulta a la esposa. En realidad, sus palabras injuriosas y groseras se deben precisamente al miedo de ser abandonado.

4.3. Introducción al análisis del *conflicto verbal*

Por lo que concierne al análisis de los actos disfemísticos y del conflicto verbal, hemos examinado, de manera detallada, los diálogos de una sola película y precisamente, de *Rencor*, que sirve como modelo del estudio metodológico de los actos descorteses de las secuencias seleccionadas.

La película *Rencor* destaca elementos significativos que se observan también en algunas secuencias de los otros filmes del corpus. Al tomar en consideración las interacciones de los restantes productos cinematográficos elegidos, nos hemos detenido en la observación de los detalles importantes que “justifican” de alguna manera el uso de un lenguaje soez.

Por lo que concierne al análisis de las palabras malsonantes y de las expresiones vulgares del corpus, hemos analizado todos los términos groseros de las películas escogidas y hemos comentado las razones por las que son utilizados en las secuencias seleccionadas. Hemos hecho una puesta en común para no repetir conceptos o reflexiones personales. Cabe señalar que nuestro trabajo no tiene la intención de estudiar estadísticamente la cantidad de palabras malsonantes utilizadas en los productos audiovisuales del corpus, por lo tanto, no hemos realizado un esquema de los tacos más comunes en los filmes españoles o italianos. Tampoco hemos hecho un estudio analítico de la traducción que hemos propuesto, al italiano/al español, de los términos soeces.

Nuestro trabajo se ha centrado en los aspectos teóricos del lenguaje soez en los productos cinematográficos, de la traducción audiovisual y, en particular, en el análisis de las fases de ajuste para el doblaje, de los actos descorteses, del insulto, de la injuria,

etc., haciendo hincapié en las razones que inducen a hacer uso de palabras malsonantes.

Al analizar las palabrotas y las expresiones groseras, hemos observado las razones emotivas por las que los interlocutores manifestaban un lenguaje vulgar. Por este motivo, ha sido preciso dedicar una parte del estudio al análisis de sentimientos como la envidia, los celos, la rabia, la frustración, la impotencia, la sed de venganza, etc., puesto que la mayoría de los diálogos seleccionados tienen en común emociones exacerbadas que impulsan inevitablemente a la expresión lingüística marcada.

Hemos dedicado un capítulo a cada película. Los diálogos de cada filme son introducidos por un cuadro sinóptico en que se presenta el contexto situacional en que “actúan” los personajes.

4.3.1. Funciones de los insultos y de las palabrotas

Cada acto de habla nace de una intención comunicativa que lleva a manifestar una función lingüística. En los diálogos del corpus muchas de las expresiones son difemísticas precisamente porque los hablantes desean o necesitan manifestar un malestar, una frustración, o una forma de decepción, rabia o venganza. Casi siempre las funciones comunicativas de las expresiones o de los términos utilizados son expresivas, emotivas, o conativas, persuasivas. También observamos la función fática para llamar la atención de un interlocutor pasivo, ausente o irresponsable. Por ejemplo, hay una diferencia entre: *-¡Escúchame, por favor! Estoy hablando contigo/Hazme caso. Te ruego que me escuches porque la cosa va contigo* y *-¡Escúchame, joder! ¡Estoy hablando contigo y tú ni puto caso!*, o entre: *-¿Qué quieres/necesitas? Ahora estoy ocupado. ¿Te importa volver más tarde, si puedes/si quieres?* y *-¿Qué coño quieres/necesitas? No me toques los cojones, que ahora no puedo. Vuelve más tarde si te da la puta gana*, etc. En los segundos enunciados, las palabrotas pueden marcar enfáticamente que el hablante está molesto con el interlocutor, está prevenido porque le conoce y sabe por dónde van los tiros, ha reñido con él/ella y no le/la soporta. El taco simplemente es señal de un estado de ánimo alterado que da prueba de un enojo. El hablante desea arremeter contra el oyente para que este se dé cuenta de su nerviosismo, malestar, e irritación y para que le deje en paz. También puede tener la

función de avisar, de prevenir y de evitar palabras mayores o comportamientos más violentos.

La función lingüística que generalmente expresan tales palabras soeces es la función “expletiva” que se utiliza para reforzar las expresiones. Si en lugar de un enunciado cortés y amable, que daría espacio a una malinterpretación por parte del oyente, permitiéndole sentirse libre de actuar como le viniera en gana, optáramos por un enunciado descortés, vulgar y amenazador, el oyente se pondría sobre aviso y evitaría molestar al hablante para evitar desencadenar un conflicto verbal o físico. Alguien tiene que ceder; en este caso, lo más normal es que el oyente dé marcha atrás, evite el enfrentamiento y tome conciencia de la situación incómoda. También es posible que el receptor aproveche la ocasión para echarle en cara al emisario todo el odio y el malestar sufrido por su culpa y prefiera enfrentar la pugna verbal.

La amenaza por medio de palabrotas es una de las señales más eficaces para hacerle comprender a nuestro interlocutor que “no está el horno para bollos” y que no es un buen momento para enfrentar determinados temas. En este caso, podríamos hablar de función metalingüística y no solo de función directiva. Por medio de algunos elementos lingüísticos, el oyente se percata del “peligro” y se marcha por donde ha venido.

Claro está que la entonación es uno de los elementos más importantes que destaca cuando pronunciamos un taco. Si al decir una palabrota o al manifestar un insulto, sonreímos o soltamos una risotada en lugar de enfurruñarnos y echar chispas de los ojos, es evidente que no queremos herir a nadie, no pretendemos poner sobre aviso ni tanto menos amenazar.

La intensidad, el tono, la entonación y también los gestos son señales eclatantes de nuestras intenciones “comunicativas”. Ponemos “comunicativas” entre comillas precisamente porque, cuando insultamos, en realidad, no estamos *comunicando*; tan solo estamos intentando someter a nuestro interlocutor, mostrando nuestra superioridad y arrogancia. *Insultar* significa ejercer una fuerza verbal (a veces, también física) que tuerce el brazo del receptor, que humilla al interlocutor, intentando despojarlo de toda capacidad de rechistar y de defenderse. Si no somos fuertes, también los agravios y el lenguaje vulgar puede someternos y debilitarnos. De hecho, *insultar*

supone el uso voluntario y consciente de la fuerza emotiva para atacar y herir al receptor.

Las razones que nos inducen a atacar a alguien verbalmente son diferentes:

- Querer *humillar* a la persona a la que dirigimos el agravio;
- *Arrinconar y aislar* a nuestro interlocutor del grupo, haciéndole el vacío, por considerarle un ser inferior, un individuo “anormal”, diferente;
- *maldecir* a nuestro oyente, deseándole alguna desgracia, una enfermedad o la muerte;
- *insultar* a nuestro receptor simplemente porque queremos exhibir nuestra superioridad y mostrar que somos más fuertes (es evidente que la fuerza no se mide por la capacidad de injuriar a una persona);
- *injuriar* como manifestación de excitación enferma o maniaca;
- querer *echarle en cara* a nuestro interlocutor algún error cometido o alguna injusticia o calumnia de la hemos sido víctimas por su culpa (en este caso, podría tratarse de una forma de “autodefensa”);
- *descubrir* que nuestro interlocutor, en quien confiábamos plenamente, nos ha hecho un feo, nos ha robado una idea, ha cometido plagio, etc.;
- *menospreciar* a alguien que es de nuestra misma nacionalidad, pero que viene de otro pueblo o de otra ciudad que despreciamos por diferentes razones;
- *contrastar* la opinión de nuestro oyente y *llevarle la contraria* de una manera arrogante y/o vulgar;
- *manifestar odio, racismo, xenofobia, homofobia, etc.*;
- *desahogar nuestra ira* debida a sentimientos o emociones pasionales como: celos, envidia, frustración, miedo, sed de venganza, etc.
- *enfrentar* una situación de desgracia, de dolor o de luto que nos ofusca mental y emotivamente;
- *agraviar* a una persona que nos está haciendo daño, nos está robando o está abusando de nosotros;
- *gritarle* a una persona torpe que impide que llevemos a cabo una actividad que es importante para nosotros;
- *descubrir* que nuestra pareja nos ha mentido o nos ha engañado;
- *tomarle el pelo* a un/a amigo/a por gusto o para desdramatizar una situación algo delicada;

- *bromear* simplemente, sin querer insultar ni ofender verdaderamente;
- *por costumbre*, es decir que utilizamos palabras ofensivas e injuriosas sin maldad alguna, simplemente porque forman parte de nuestra forma de expresarnos lingüísticamente;
- *divertirnos* inventando palabrotas y expresiones ultrajantes “originales” y fuera de lo común.

Sin duda alguna, habremos olvidado algún otro motivo que estimula el agravio, pero, la mayoría de las veces, gritamos, ofendemos con subidas de tono o expresiones soeces, cuando no nos sentimos seguros de nosotros mismos y, para que los demás nos escuchen, nos tomen en consideración o nos hagan caso, nos sentimos “obligados” a atacar verbalmente o creemos que tenemos el “derecho” de levantar la voz o, en casos peores y extremos, de agredir también físicamente. Si una persona sabe que lleva la razón, es consciente de su actitud o comportamiento correctos y se siente en paz consigo mismo, no necesita insultar a nadie; es más, sentirá siempre una forma de participación emotiva que lo llevará a respetar a todo el mundo.

En los casos en que ofendemos a nuestro interlocutor solo para llevarle la contraria o porque no estamos de acuerdo con su ideología política, religiosa, deportiva, etc., estamos frente a un insulto “abusivo” e injusto puesto que destaca el deseo de no colaborar con nuestro interlocutor o la voluntad de rechazar comprensión y empatía.

Etimológicamente, “insultar” (de *saltus* – salto) significa asaltar, saltar con agresión contra algo o alguien o encima de una persona y atacarla. Sin embargo, las palabras injuriosas, que ofenden y menosprecian al oyente, representan un insulto verbal, no físico. Esto no siempre justifica el uso de tacos, improperios, expresiones malsonantes, imprecaciones o blasfemias. Sin embargo, tal y como observa el antropólogo Montagu (1967), “Il combattimento fisico è brutale e orribile in ogni sua forma. E non ci può essere una giustificazione biologica o sociale per esso. Il mondo sarebbe migliore se, al posto delle guerre, i popoli si assalissero a parolacce” (cit. en Tartamella, 2006: 38).¹²⁶

¹²⁶La lucha física es brutal y horrible en todas sus formas. Y no puede haber una razón biológica o social que la justifique. El mundo sería mejor si, en lugar de guerras, las poblaciones se atacaran con palabrotas. (Las traducciones son nuestras)

Con las palabrotas todo podría acabar en una simple pero sana risotada, en la toma de conciencia de algún error cometido, en el escarmiento consciente e inteligente, y no habría consecuencias ni repercusiones físicas. Sin embargo, muchas veces, lamentablemente, se llega a la exasperación y, al ataque verbal, sigue la agresión física.

Tal y como hemos señalado en otra ocasión, entre las funciones de algunos insultos vulgares, tenemos:

➤ La *degradación física*, es decir, el desplazamiento de la inteligencia y conciencia de la cabeza a la impulsiva, grosera y obscena materialidad de los órganos genitales o del trasero que inducen a obcecadas manifestaciones lingüísticas (*cara de culo, huevón, tonto del culo, faccia di culo, coglione, palloso*, etc.);

➤ la *degradación al reino animal* (*ser un boquerón, burro, una cabeza de chorlito, un cabrón, una carroña, un cerdo, gallina, lince, ser más puta que las gallinas, ser una perra, una sanguijuela, serpiente, víbora, un zorro, una zorra, estar como una foca, essere un avvoltoio, una balena, un caprone, una capra, caraña, sanguisuga, un maiale, porco, serpente, somaro, una vacca, vipera*, etc.);

➤ la *degradación al reino vegetal* (*ser un melón, más fresco que una lechuga, parecerse al que asó la manteca, ser un berzas, un lechuguino, un cardo borriquero, lacio como una acelga, tener mala leche, essere fico, essere una patata, testa di rapa, zuccone*...).

4.3.2. Función de marginación y arrinconamiento

Jay (cit. en Tartamella, 2006: 40) observa que el insulto es un encantamiento doble: por una parte, el que manifiesta la ofensa y expresa una palabrota o un enunciado soez, tiene que creer en su poder humillante, en el efecto de desprecio que sugiere y, por otra, el que escucha o recibe el insulto, tiene que estar convencido de su poder hiriente, punzante.

Según la opinión de Tartamella, cuando queremos marginar a alguien, tachándolo de persona rara, insólita, etc., el peor insulto que podemos dirigirle en italiano es *bastardo*. Este término no solo humilla y ofende al destinatario directo sino también a sus padres, de hecho, *bastardo* significa ‘figlio illegittimo, nato da una relazione sessuale irregolare’. Ofensas parecidas que atentan contra la imagen y el

estatus social son también *barbone* (vagabondo trasandato), *miserabile*, *villano* (che in origine aveva il senso neutro di ‘abitante in villa’), *zoticone*.

No solo ofendemos la clase social a la que pertenece nuestro receptor y su nivel cultural, sino que también arremetemos contra sus defectos físicos, psíquicos o morales (“la stupidità e la cattiveria, ma anche la disonestà, l’avarizia, la golosità, la vigliaccheria, l’irosità...”- Taratamella, 2006: 43).¹²⁷

La razón por la que se critican los defectos físicos y morales es bastante evidente: “i primi (*quattroocchi, ciccione, nano, mongolo*) sono visti come un ostacolo all’evoluzione della specie, e sono più facili da attaccare perché più evidenti; quelli morali, invece, rappresentano un ostacolo alla pacifica convivenza di un gruppo” (Tartamella, 2006: 43).¹²⁸

Entre los defectos morales, los más comunes son: *rompicoglioni* (fastidioso, latoso, pesado, ser un rollo, un plomo...), *porco* (puerco, cerdo, sucio, marrano, glotón y esclavo de los instintos más bajos) *deficiente* (idiota, estúpido, corto de entendimiento, sin inteligencia), *imbecille* (imbécil, débil, incapaz de defenderse). Otros insultos difusos son *puttana* y *culattone*, de los que hablaremos detenidamente más adelante.

Cuando insultamos podemos hacer referencia a cualquier aspecto de la persona: su ideología política, religiosa, deportiva, artística, su etnia, su raza, el color de la piel, sus costumbres cotidianas, su tradición cultural, su manera de portarse en la sociedad, su manera de hablar, de comer, de vestirse etc.; insultamos todo lo que se aleje de nuestra manera de pensar, todo lo que represente un obstáculo a nuestra cómoda existencia o todo lo que nos cause temor, miedo.

Tal y como afirma Tartamella, la palabrota es un instrumento y, como tal, va *tocado* con la entonación adecuada. De hecho, el tono de voz determina la intención de nuestro acto de habla y confirma si hemos dicho un taco solo por broma o estimulados por un sentimiento de rabia.

¹²⁷la estupidez y la maldad, pero también la deshonradez, la avaricia, la gula/la glotonería, la cobardía, la ira...).

¹²⁸los primeros [*cuatro ojos, gordinflón, enano, mongólico*] son considerados como un obstáculo contra la evolución de la especie, por lo tanto son más fáciles de atacar porque son lampantes; los morales, en cambio, representan un obstáculo a la pacífica convivencia de un grupo.

En los casos lingüísticos de nuestro corpus, hemos observado que en ningún caso el hablante emite un enunciado vulgar por el simple deseo de “jugar” con la lengua. De hecho, la entonación de los enunciados en que aparecen las palabras soeces es elevada, casi histérica o llevada a la exasperación. Sin embargo, sería suficiente una sola palabra o una sola frase para restar el carácter ofensivo al insulto; de hecho, podríamos decir *estaba bromeando /scherzavo; venga, no te lo tomes así, que solo era una broma/dai, su, non prendertela, era solo uno scherzo*, etc., y de esta forma, anulamos el efecto negativo del lenguaje soez.

Cabe señalar que si quiero ofender a alguien, también puedo hacerlo por medio de la *ironía*. Si, por ejemplo, opino que una persona es imbécil y no tiene dos dedos de frente, puedo decirle *¡Qué inteligente que eres, la verdad! /Certo che sei intelligente! /Ma quanto sei intelligente!* con un tono sarcástico y, de esta forma, destaco mi verdadera intención de habla, es decir, echarle en cara que, en realidad, la persona en cuestión es un emérito idiota.

El “turpiloquio negativo”, tal y como lo ha definido el antropólogo inglés Ashley Montagu, implica que la fuerza del silencio sea devastadora porque es inversamente proporcional al calor que sobreentiende (cit. en Tartamella, 2006: 50). Tomemos un ejemplo sacado de una secuencia de nuestro corpus y, precisamente, de la película *Manuale d'amore 1*. Es muy interesante observar la invectiva de Ornella (*MaI*) contra su marido tras haber descubierto que él la engaña con la maestra de su hijo. Algunas veces se sirve de las típicas palabrotas que ya conocemos y que son de uso común, como *cabronazo, gilipollas, hijo de puta*, pero algunos insultos, como veremos en el apartado sobre la película en cuestión, remiten a formas animales, a los que Ornella atribuye cualidades negativas llevadas al extremo, que nos evocan las características físicas o anímicas de Gabriele.

Es muy interesante observar la descripción que hace Montagu de las palabrotas: “Le parolacce sono parole sparate, parole cariche di esplosivi, parole investite con la potenza degli dèi, parole cariche della potenza proibita dell’osceno. Parole violente, e profanamente contagiose, scurrili, rudi, squalificanti, sporche, parole che possiedono un’alta carica emotiva. Sono proiettili verbali” (cit. en Tartamella, 2006: 51).¹²⁹

¹²⁹Las palabrotas son “balas” (palabras disparadas), palabras cargadas con explosivos, palabras adueñadas de la potencia de los dioses, palabras cargadas del poder prohibido de lo obsceno. Palabras

Hemos visto que las palabrotas expresan estados de ánimo intensos. Jay afirma que las palabrotas son mágicas porque potencian e intensifican la expresión emotiva de una manera particular; las otras palabras no podrían conseguir nunca el mismo resultado. A veces, las palabrotas pueden hacernos reflexionar sobre algo, sobre algún aspecto que ignorábamos. Esto porque las expresiones soeces, los tacos, las injurias, etc., pueden abrir los ojos e inducirnos a comprender dónde nos hemos equivocado realmente. Probablemente el ejemplo no sea el más adecuado, pero pensemos en lo que puede pasar cuando conducimos el coche. Si estamos despistados, hablamos por el móvil, circulamos a una velocidad inadecuada y no marcada por las señales, frenamos de manera brusca, reduciendo la velocidad drásticamente, no mantenemos la distancia de seguridad, etc., y otro conductor nos llama la atención con un insulto que puede o no contener una palabrota, es posible que nos lo tomemos a mal, pero también es cierto que nos daremos cuenta de los errores, tomaremos conciencia y evitaremos una desgracia o un grave accidente. Es evidente que tal observación se puede aplicar a otros sectores, tanto familiares/personales como laborales, sociales, etc. Los efectos perlocutorios de algunos insultos son un estímulo para escarmentar.

La emoción es un estado psicofísico ligado a particulares estímulos; las emociones pueden ser agradables o desagradables, fuertes o suaves. Es evidente que la rabia, el miedo, el pánico pueden desatar reacciones violentas, extremas, mientras que la alegría, la ternura, la sorpresa, etc., pueden desencadenar reacciones fuertes, pero agradables. Tal y como se señala en los diccionarios, la emoción, del latín “*emotio*”, es la “variación profunda pero efímera del ánimo”, la cual puede ser agradable o desagradable y presentarse junto con una manifestación somática. Además, representa una expectativa con que se participa en algún acontecimiento. Algunas enfermedades pueden manifestarse precisamente por emociones fuertes, exacerbadas. Aunque muchas veces se utilice el término “sentimiento” como sinónimo de “emoción”, cabe hacer una distinción puesto que *sentimiento* constituye la parte de las reacciones emocionales que se somete a reflexión consciente. El sentimiento surge como resultado de una emoción que permite que el individuo sea consciente de su estado de ánimo.

violentas y, sacrílegamente contagiosas, guarras, rudas, descalificadoras, sucias, palabras que poseen alta carga emotiva. Son proyectiles verbales.

4.3.3. Emociones *primarias* y *secundarias*

Según la neuropsicología, las emociones no evolucionaron como sentimientos conscientes, sino como resultado de especializaciones de la conducta y fisiológicas, es decir, que son respuestas físicas controladas por el cerebro que permitieron defenderse, protegerse y consintieron que organismos antiguos sobrevivieran y procrearan en entornos hostiles. Reacciones particulares se identifican con específicas emociones. El ilustre psicólogo Theodore Ribot nos enseña que nuestra personalidad encierra en su interior el origen de la “*gran trinidad afectiva* constituida por el *miedo*, la *cólera* y el *deseo*: son los tres instintos nacidos directamente de la vida orgánica: instinto *defensivo*, instinto *ofensivo*, instinto *nutricio*”.¹³⁰ Además, se añadieron otras emociones que perciben también los mamíferos superiores, es decir, la *alegría* y la *tristeza*. Por lo tanto, las emociones *primarias* son:

- ❖ La *cólera* (la rabia, el enfado, la irritabilidad, la ira, el resentimiento, el mal genio, el fastidio, la molestia, la impaciencia, la indignación, la violencia, el rencor, etc.).
- ❖ La *alegría* (el regocijo, la felicidad, la euforia, el disfrute, el deleite, la diversión, la gratificación, la satisfacción, el alivio, la relajación, etc.).
- ❖ El *miedo* (la fobia, el terror, el pavor, el pánico, la inseguridad, la preocupación, la desconfianza, la inquietud, la aprehensión, la sospecha, etc.).
- ❖ La *tristeza* (la melancolía, la nostalgia, la pesadumbre, la congoja, la pena, la desilusión, el desaliento, la depresión, la soledad, etc.).
- ❖ El *deseo* (el anhelo, las ganas, la ansiedad, la expectativa, la ilusión, la voluntad, el interés, etc.).

Al manifestarse, las emociones producen cambios psicológicos, fisiológicos, y psicosomáticos. La intensidad de la emoción varía según el estado de ánimo y el estado físico del sujeto. Las reacciones somáticas que las emociones provocan en el cuerpo son causa de alteraciones violentas que pueden afectar al sistema circulatorio, respiratorio, y glandular. Pensemos, por ejemplo, en un sentimiento como la *ira*. Esta nos puede llevar a una reacción violenta tanto física como anímica que puede estimular

¹³⁰<http://www.inteligencia-mocional.org/articulos/lasemocionesysecundarios.htm> (última consulta 21-01-2018).

el ataque no solo con palabras sino también con objetos contundentes que hieren o matan.

Darwin opina que las expresiones corporales del hombre que tienen lugar cuando se producen las emociones, sobre todo las faciales, son iguales en todas las culturas o grupos étnicos. Además, hace hincapié en el hecho de que las mismas expresiones están presentes en personas que han nacido ciegas y que, por lo tanto, no pueden haber visto ni aprendido los movimientos musculares de las personas videntes. Los mismos movimientos faciales también caracterizan a los niños que, evidentemente, no han tenido tiempo suficiente para observarlos en los demás y asimilarlos.

Las emociones *primarias* generalmente están acompañadas de indicios físicos. Si una persona está deprimida, el cuerpo se moviliza (o se desmoviliza) para desconectarse. Y cuando un individuo manifiesta felicidad, el cuerpo se moviliza y realiza acciones positivas.

Por lo que concierne, en cambio, a las emociones *secundarias*, observamos:

- ❖ El *amor* (confianza, generosidad, caridad, aceptación, dedicación, entrega, adoración, devoción, amor incondicionado y desinteresado, confianza, etc.).
- ❖ La *sorpres*a (la maravilla, el estupor, el asombro, la incredulidad, etc.).
- ❖ La *vergüenza* (la humillación, el sentimiento de culpa, el arrepentimiento, el remordimiento, la pena, la mortificación, etc.).
- ❖ La *aversión* (el asco, la repugnancia, el rechazo, la repulsión, el desprecio, el desdén, etc.).

Algunos psicólogos opinan que las emociones secundarias son el resultado de fusiones o combinaciones entre las familias de emociones básicas. Pongamos el ejemplo de los *celos*; es evidente que estos son el resultado de la rabia, la desilusión, el miedo y el deseo egoísta y soberbio de poseer al otro de manera exclusiva.

Los neuropsicólogos, al hacer la distinción entre las emociones *primarias* y las *secundarias*, afirman que las primeras son innatas y se manifiestan de la misma manera en todas las culturas, mientras que las segundas dependen de las experiencias de vida, de las tradiciones, de los diferentes aspectos familiares y socioculturales. Las

emociones primarias son innatas porque nadie nos enseña a sonreír, a sentir felicidad cuando algo o alguien nos están causando alegría. Si, en cambio, tenemos miedo, es espontáneo que nos pongamos a gritar porque necesitamos, de manera instintiva, sobrevivir y defendernos de algún ataque. Lo mismo pasa si nos da asco algo. Si sentimos repugnancia es porque algo afecta a nuestro sentido y ya desde el nacimiento, percibimos el disgusto. Esto explica por qué ya desde la infancia, hay determinadas cosas que no aceptamos de manera espontánea e inmediata. Las emociones secundarias, en cambio, hacen referencia a esos sentimientos que son fruto de acontecimientos o vivencias personales que nos inducen a percibir determinadas emociones y a tener ciertas reacciones, como la envidia, el orgullo, los celos, el remordimiento, el sentimiento de culpa, la timidez, la vergüenza, el amor, la expectativa, el juego, etc. Las emociones primarias, tal y como indica el nombre, son instintivas, naturales, innatas, mientras que las secundarias, para poder activarse, necesitan factores cognitivos superiores. Hay culturas gracias a las cuales, las personas no sienten los mismos celos que manifiestan individuos pertenecientes a otras sociedades o grupos étnicos. Lo mismo pasa si nos cuentan un chiste. Es posible que haga reír en una sociedad, mientras que en otra lo más probable es que no haga ninguna gracia.

Tanto las emociones primarias como las secundarias pueden estimular reacciones que nos inducen a expresarnos con palabrotas. Hay tacos muletillas que manifestamos en cualquier situación, tanto en los momentos de tensión o enfado, como en los de sorpresa, de excitación. Puedo decir *cazzo*, *vaffanculo*, *joder*, etc., en un momento de rabia, de impotencia, de miedo, pero también en un momento de cachondeo, de diversión o simplemente para rechazar una propuesta del interlocutor. Los psicólogos nos explican que las emociones son la respuesta de nuestro organismo cuando nuestra supervivencia corre peligro. En las emociones intervienen una serie de mecanismos neuropsicológicos. En la Edad Media, las emociones eran consideradas como el elemento que podía desencadenar tensiones, conflictos, reacciones extremas. Las pasiones eran vistas como elementos negativos puesto que se identificaban con la enfermedad del alma y el origen de los pecados. De hecho, el alma estaba en un eterno conflicto entre el impulso natural, instintivo y la razón, el componente virtuoso de la mente. En la Época Renacentista, aunque ya no se hablara de pasiones desbordantes, sino de afectos, se seguía pensando que las emociones eran perturbadoras de la cognición. A finales del siglo XVIII, Rousseau empezó a considerar a la naturaleza

humana de una manera positiva y optimista. Se volvió a buscar la felicidad, ya deseada por Aristóteles en la antigüedad. Cuando Freud habló de las emociones, destacó la importancia de la experiencia emocional durante la infancia para la configuración y comprensión de la vida afectiva del adulto y de la dicotomía entre la vida consciente y la inconsciente.

Las emociones nos permiten acercarnos a lo que consideramos agradable y alejarnos de lo que consideramos penoso. Esto a su vez hace que podamos adquirir un papel fundamental a la hora de tomar decisiones o solucionar conflictos. Las emociones duran desde los segundos hasta unos cuantos minutos y, al percibir las, podemos sufrir procesos fisiológicos, cognitivos y conductuales involuntarios. Se trata de alteraciones que involucran cambios en la actividad del sistema nervioso central y autónomo, que influyen en nuestra cognición y vivencia subjetiva de los hechos, o que nos cambian la expresión facial, el movimiento del cuerpo, el tono de la voz, el volumen, el ritmo, la respiración, etc.

4.3.4. Las palabrotas y la supervivencia

Tartamella (2006: 54) considera que hay una estrecha relación entre las palabrotas y la supervivencia. De hecho, las palabras malsonantes *hablan* de:

- ❖ Sexo (la reproducción, la transmisión de nuestro patrimonio genético en el futuro).
- ❖ Ataques humillantes contra situaciones o personas que obstaculizan nuestra vida y amenazan nuestra autoestima.
- ❖ Suciedad y residuos orgánicos (el contacto con los excrementos que causan enfermedades).
- ❖ Religión (la relación con las fuerzas más poderosas y misteriosas del universo).
- ❖ Intimidad (la relación con nuestros afectos).
- ❖ Risa (la expresión de la libertad y de las ganas de vivir).

Aunque no se trate de una forma de supervivencia, podríamos añadir algunos elementos que sí pueden poner a prueba nuestra resistencia y deseo de protección, por ejemplo:

- ❖ Raza, color de la piel (la relación entre nosotros y personas “diferentes” que, por nuestra ignorancia o por un miedo innato o impuesto, rechazamos).
- ❖ Orientación sexual (la relación con personas que tienen una orientación sexual diferente de la nuestra y que podemos aceptar o rechazar).
- ❖ Ideología política, artística, deportiva, etc. (la relación con actitudes, posturas, puntos de vista que no compartimos y que negamos).
- ❖ dolor tanto físico como anímico.

En resumidas cuentas, decimos palabrotas cuando tenemos que defendernos de algo o de alguien, cuando una persona atenta contra nuestra incolumidad, contra nuestros sentimientos o nuestra manera de vivir, cuando tenemos miedo, cuando nos despojan de algo o de alguien que nos pertenece, cuando nos hieren tanto física como moralmente, cuando le hacen daño a una persona que apreciamos o amamos, cuando perdemos para siempre a algún ser querido y nos sentimos impotentes y no aceptamos un hecho que no depende de nuestra voluntad. Sin embargo, es preciso señalar que cuando abusamos de las palabrotas, cualesquiera que sean las razones por las que las soltamos, la fuerza emotiva de los tacos o de las expresiones soeces se pierde y se convierte en una manera más de hablar sin hacer hincapié en el efecto que cada palabrota puede tener o producir. Quizás sea esta la razón por la que, muchas veces, nos servimos de comparaciones con objetos, animales, para manifestar emociones primarias o secundarias. Es posible que la palabrota en sí no surta los efectos deseados, por lo tanto, vamos más allá y hacemos referencia a otros seres vivientes o a objetos inanimados que suscitan el valor negativo que queremos darle a algo o a alguien. Si utilizamos continuamente una palabrota, acabamos por no obtener el efecto perlocutivo en nuestro interlocutor. Si decimos *Cazzo* o *Joder* todo el tiempo, sea que estemos alegres o enfadados, tanto en situaciones de rabia, peligro, miedo, como en circunstancias de alegría, júbilo, etc., perderán la fuerza emotiva y se convertirán en meras palabras comodín, en muletillas.

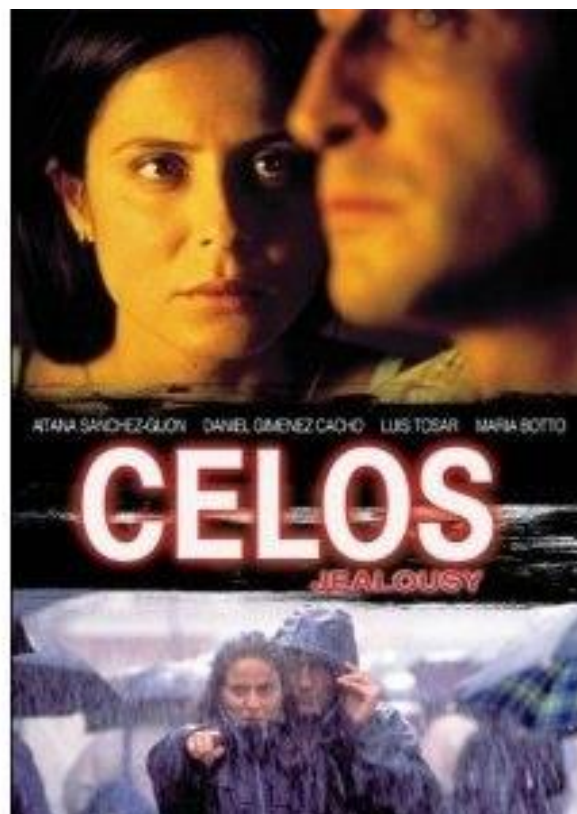
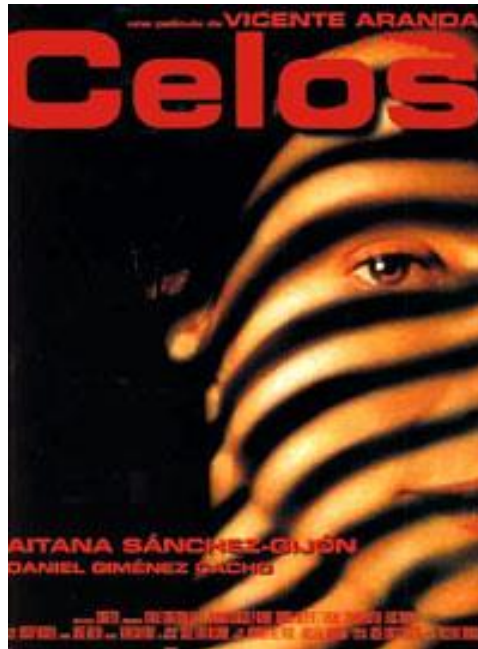
Montagu opina que si utilizamos siempre una palabrota, esta acabará convirtiéndose en “lo standard accettabile, e il potere di cui ha goduto nel suo periodo

di emarginazione diventerà via via più attenuato, fino a scomparire dal vocabolario degli imprecatori e svanire nell'oblio" (cit. en Tartamella, 2006: 61). Por esto no hay que abusar de la palabrota, tal y como advertía Italo Calvino. Las palabras obscenas son las que corren el peligro de tener una vida corta, efímera, que depende del momento, de la región, de los usuarios, de la franja de edad, de los barrios, etc. Estamos de acuerdo con Calvino cuando afirma que "le parole oscene sono esposte più delle altre a un'usura espressiva e semantica, e in questo senso credo ci si debba preoccupare di 'difenderle': difenderle dall'uso pigro, svogliato, indifferente. [...] bisogna che vivano e circolino in un 'habitat' congeniale" (Ibídem).

Determinadas palabras *neutras* adquieren una connotación despectiva e injuriosa según particulares acontecimientos históricos, políticos, sociales, mediáticos. Federico Falloppa observa que después del atentado del 11 de septiembre de 2001, algunas palabras como *musulmán*, *islámico*, *árabe*, han adquirido una nueva semantización, que, evidentemente, es negativa. Por ejemplo, el término *merolone* (sinónimo de superdotado sexualmente) viene de un hecho de crónica: el presentador Valerio Merola, acusado de haber violado a una mujer, se defendió diciendo que era un hombre superdotado (Tartamella, 2006: 63).

Algunas circunstancias y determinados ambientes nos impiden utilizar un lenguaje vulgar siempre y en todas las ocasiones. Generalmente, las palabrotas forman parte de un registro informal no estándar. El habla es más relajada, y el nivel de la comunicación es más familiar. No podemos entrar en el despacho de un decano o del director de un departamento, etc., y decir "Hola *cabronazo*: ¿qué tal va todo?" "¿Qué *coño* quiere o necesita?", a no ser que seamos colegas o amigos de toda la vida, tengamos una relación de confianza y podamos usar una manera de hablar marcadamente familiar. De no ser así, tendremos que moderar nuestro vocabulario, medir las palabras y mostrar cierto respeto sin el que, tendríamos serios problemas de relación cordial.

QUINTO CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL CORPUS -
CELOS de Vicente Aranda (2002)



5. Sinopsis de la película *Celos de Vicente Aranda*

La película trata el tema del amor obsesionado y enfermizo que lleva a consecuencias fatales. Carmen, una mujer que trabaja como obrera, y Antonio, un camionero, han decidido casarse. Los dos están muy enamorados y son felices. Un día de tormenta, hay un accidente de carretera y uno de los colegas de Antonio pierde la vida. Al revisar el camión para poder identificar a su compañero de trabajo, Antonio encuentra una foto en que aparece su futura mujer, algo más joven, abrazada por un chico alto y guapo. A partir de este momento, empieza el “calvario” de los celos. En un período de calma y de olvido, Carmen y Antonio se casan; sin embargo, los celos afloran a cada rato y se agolpan en la mente de Antonio. Aunque Carmen y los amigos en común quieran quitarle importancia, la desesperación de Antonio se desata y él empieza a desconfiar de cada palabra, acto o gesto de su mujer. Con tal de descubrir quién es el chico de la foto, Antonio mueve mar y tierra hasta que da con su nombre y su dirección. Aunque Carmen al principio mienta y oculte la verdad de su antigua historia con José, al final, acaba por contarle toda la verdad a su marido. La reacción de Antonio, obcecado por la rabia y los celos, es extrema, de hecho, el desenlace, además de ser sorprendente, es fatal porque Antonio y Carmen (es ella quien dispara dos tiros) matan a José y a Cinta, la mejor amiga de Carmen y la nueva novia de José.

Hemos seleccionado las secuencias en que observamos:

- un diálogo alterado entre Antonio y su futura esposa Carmen;
- un diálogo entre Trini, una prostituta, y Antonio;
- una interacción entre Carmen y Luis, el “novio” de Cinta, la amiga de Carmen;
- un diálogo entre Antonio y Carmen.

Hemos puesto el TCR (Time Code Recording), la transcripción de los diálogos seleccionados y la traducción oficial para el doblaje, colocando las pausas y los símbolos necesarios.

5.1. Transcripción de los diálogos seleccionados

TCR 25:23

- ANTONIO Se llama José./ Me lo ha dicho Cinta.
- CARMEN Antonio, ¿qué te pasa?
- ANTONIO Aquí está./ En la foto/, con un brazo por encima de tus hombros.
¡Tú mientes!/ ¡Cinta miente!/ ¡Todos mentís!
- CARMEN ¿Qué te ha contado la loca esa?
- ANTONIO ¿Dónde os acostabais?/¿En una zanja, después de merendar con
la pandilla, al aire libre?/Y el día de la foto, ¿de dónde veníais?
¿De qué te reías?
- CARMEN No te reconozco.
- ANTONIO Yo soy el que no te reconoce/ o te reconoce ahora./¿Quién es ese
hijo de puta que se llama José?/ (Le aprieta el cuello) ¿Y por
qué me has ocultado su existencia?/ ¡Ve a taparte, **joder!**
- CARMEN ¿Por qué **coño** me tratas así?/¿Qué derecho tienes?/Desde que
somos novios, jamás he mirado a otro hombre./¿Qué te importa
a ti lo que pasó o no pasó antes de conocerte?
- ANTONIO (G) Tú y tu amiga Cinta/las dos iguales./ (G) Un par de **zorras**
husmeando en las braguetas de los tíos./¿Qué quieres? ¿Que no
me importe?
- CARMEN Si quieres saber la verdad/ te la diré./Sí/ tuve un novio/ se
llamaba José./ Le quise con locura, y me acosté con él/no una...
sino mil/ dos mil veces./¡Que se entere todo el mundo!/Hemos
terminado./¡Espero no volver a verte jamás/ fascista, **hijo de
puta!**

TCR 01:11:23

ANTONIO **¡Me cago en la leche puta!// ¡Oye! /¡Tú!/ ¿Cómo te llamas?**

TRINI Trini ¿y tú?

ANTONIO Pedro.

TRINI ¿Quieres hacer el amor, Pedro?

ANTONIO Sube.

TRINI Normal son tres mil/Con **mamada**, cinco mil/Por detrás no me deajo ni por todo el oro del mundo./ Si quieres hacerlo en el camión, vamos hasta la curva.

ANTONIO ¿Tienes tú otro sitio?

TRINI Sí, pero... son... dos mil más.

TRINI Me he venido contigo porque hueles a limpio./ Hasta el camión tienes limpio y ordenado./ No sabes lo que hay que aguantar en este oficio./El otro día me vino uno/ que tenía unos habones así en la punta del capullo./ Le devolví el dinero y le mandé a **tomar por culo**. Ni con condón./ ¡Que **joda** a su parienta! /¿Vas a hacerlo con los pantalones puestos?/Qué mustio estás, ¿no?

ANTONIO ¿Conoces a un tal José Cárdenas?

TRINI Para mi mal.

ANTONIO ¿Qué sabes de él?

TRINI ¿Tú, qué quieres, **follar** o preguntar?

ANTONIO Preguntar.

TRINI Preguntar es más caro.

ANTONIO Toma.

TRINI Solo quería saber si eras de la bofia./Ellos nunca pagan para preguntar./ Pregunta (G)

ANTONIO ¿Qué sabes de él?

TRINI Pues que es un **macarra chuloputas** para empezar...y que se ha largao con los ahorros míos, los de Vanesa y los de Charo. Tres tontas de capirote.

ANTONIO ¿Tienes su dirección en Bilbao?

TRINI Mira, aparte de **hijo de puta, cabrón/** ese **mariconazo** es mecánico/ y creo que ha entrado a trabajar ...en una fábrica que se llama Otanca o algo así/ para despistar a la policía/ y hasta que conozca el ambiente...del **puterío**, que es lo que le va/¿Qué más quieres saber?

ANTONIO ¿Qué más sabes?

TRINI En lo personal, una máquina de **follar**/que nos contentaba a las tres... en una misma noche./ Las tres imbéciles locas por ese miserable./ **¿Jodemos?**/ Sin condón.

ANTONIO Otro día será.

TCR 01:18:13

LUIS ¡Carmen! ¡Ha desaparecido Cinta! /

CARMEN ¿Qué?

LUIS Cinta, que se ha ido. Ha desaparecido./Recibió una llamada de teléfono y a continuación se esfumó.

CARMEN ¿Has hablado con el viudo?

LUIS Sí, no sabe nada/ lo de la llamada sólo.

CARMEN ¡Vaya con el **putón desorejado!**/ Me lo temía./ ¡A ésa hace días que le **pica el coño!**

TCR 01:18:57

ANTONIO Es un chulo./ Un explotador de mujeres./ Escúchame./ Hay un duende que vive en mi cabeza./ Un demonio negro que me cuenta cosas de vosotros dos./ Tú gimiendo y exigiendo más/ con una voz de loca que no te conozco/ Chillas, berreas/ los labios temblando, desnuda/ sudando a chorros./También hay un ángel blanco que me dice que olvide/ que cierre los ojos/ que ahogue mis pensamientos/ que tú eres la mujer para mí, mi mujer/ que no encontraré a otra que me quiera más.

CARMEN Antonio/ yo te quiero tanto a ti como odio a José/ y sé que tú me quieres a mí aunque no me lo digas./ (G) Voy a rezar con toda mi alma para que no me quieras menos si te digo la verdad.

ANTONIO Ya no me quedan fuerzas para escuchar más verdades.

CARMEN (P) Tienes que escucharme/ porque también yo quiero salir de este infierno... aunque sea por la puerta mala.

ANTONIO ¡No quiero saber más!

CARMEN ¡Yo estaba loca por José... y tuve un hijo de él!/ Yo estaba loca por José/ tuve un hijo de él/ un hijo no deseado por José/ un niño que a los dos años desapareció/llegué a sospechar que José era el responsable de la desaparición de mi hijo/ pero...por las noches...ese hombre me hacía enloquecer/ y conseguía que no pensase en mi hijo./ (G) Lo sacrifiqué todo, sin reparos/ hasta consentí que comerciasen con mi cuerpo/ para olvidar (G)/ y para no perder el amor de ese canalla./ Mis padres me localizaron en Barcelona y un día vinieron a buscarme./ No fue fácil/ porque yo me resistía a abandonar lo que era ya mi vida./

Nunca más he sabido de José/ ni he querido saber/ hasta ahora./
Cuando apareciste tú/ mi vida se iluminó de nuevo/ el pasado
dejó de ser un dolor./ Di algo/ por favor/ di algo.

ANTONIO ¿Qué harías?/ Dime, ¿qué harías/ si un día/ hoy...mañana o
cualquier día/ apareciese José y te tendiese la mano?

CARMEN (G) Solo guardo un sentimiento hacia él/ verlo muerto/ (G)
¡Abrazame! (G) ¡Abrazame, por Dios, abrazame! (Llora)

5.2. Transcripción del doblaje oficial

GELOSIA de Vicente Aranda

T.C.R. 25:13

ANTONIO Si chiama José./ Me lo ha detto Cinta.

CARMEN Antonio, che ti prende?

ANTONIO È questo?/ Nella foto/ con un braccio intorno alla tua spalla./
¡Tu menti!/ ¡Cinta mente!/ ¡Tutti mentite!

CARMEN Che ti ha detto quell'idiota?

ANTONIO Dove lo facevate?/In un fosso, dopo aver fatto festa insieme agli
amici?/Il giorno della foto, dove siete stati?... Avanti, rispondi.

CARMEN Non ti riconosco.

ANTONIO Sono io a non riconoscere te. Anzi, ti conosco solo ora./Chi è
questo **figlio di puttana** che si chiama José?... ¿E perché mi hai
nascosto la sua esistenza?/Ci **scopi** ancora, vero?

CARMEN (Acc Fiati) Non permetterti di trattarmi così. Che diritto ne hai? Da quando stiamo insieme, non ho più guardato un uomo./Che ti importa di quello che mi è successo prima di conoscerti?

ANTONIO Tu... e la tua amica Cinta...siete identiche./ Due **puttane** pronte a calarsi le mutande con tutti./E vuoi che non me ne importi? (ft)

CARMEN Se vuoi sapere la verità te la dirò./Sì/ avevo un ragazzo/ si chiamava José./ Lo amavo alla follia e ci sono andata non una, ma mille, duemila volte./E che lo sappiano tutti./Tra noi è tutto finito...E spero di non vederti mai più/ maledetto **figlio di puttana!**

T.C.R. 01:12:27

ANTONIO **Vaffanculo, brutta puttana!** // 12:43 Ehi, tu!/ Come ti chiami?

TRINI Trini e tu?

ANTONIO Pedro.

TRINI Ti va di fare l'amore, Pedro?

ANTONIO Monta./ (ft)

TRINI Normale, sono tremila./ Con la bocca, cinquemila./ Dietro non faccio niente per tutto l'oro del mondo./ Se vuoi farlo sul camion, si va dietro la curva.

ANTONIO Ce l'hai un altro posto?

TRINI Sì, però ce ne vogliono altre duemila.// Guarda che sono venuta con te perché profumi di pulito/ e tieni il camion lustrato e ordinato./ Non sai mai chi incontri in questo lavoro./ L'altro giorno... mi capita uno che aveva due bubboni così sulla punta del cazzo./ Gli ho ridato i soldi e l'ho mandato a **fare in culo.**/ Nemmeno col guanto./ Che lo desse a sua madre! (Sporc) Tu

l'amore lo fai coi pantaloni addosso?/ (Sporc)/ Sei proprio moscio, tesoro.

ANTONIO Conosci un certo José Cárdenas?

TRINI (ft) Purtroppo sì.

ANTONIO Che sai di lui?

TRINI Tu vuoi **scopare** o fare domande?

ANTONIO Fare domande.

TRINI E allora costa più caro.

ANTONIO Prendi.

TRINI Te li ho chiesti per vedere se sei della polizia./ Quelli non pagano per fare domande./ (ft) Che vuoi sapere?

ANTONIO Tutto dall'inizio.

TRINI Prima di tutto, che è un **pappone di merda**./ Se l'è filata a Bilbao con i risparmi miei, di Vanessa e di Charo... ci siamo cascate in tre.

ANTONIO Hai il suo indirizzo di Bilbao?

TRINI No..., ma prima di fare il **pappone**... quel **finocchio** era operaio specializzato./ Credo che sia andato a lavorare in una fabbrica che si chiama Otanca o qualcosa così per depistare la polizia... finché non entra nell'ambiente delle **puttane**, il suo vero lavoro./ Ti bastano queste informazioni?

ANTONIO Che altro puoi dirmi?

TRINI Nell'intimo, è una macchina per **scopare**. Ci saziava in tre in una sola notte./ Tre imbecilli, innamorate pazze di quel miserabile./ Allora si **scopa**?/ Senza guanto.

ANTONIO Un'altra volta.

T.C.R. 01:18:13

LUIS (FC) Carmen! / (IC) Non riesco a trovare Cinta.

CARMEN Che?

LUIS Cinta, se ne è andata. È sparita./ Ha ricevuto una telefonata e ha lasciato il lavoro.

CARMEN Con il vedovo hai parlato?

LUIS Sì, ma non sa niente... L'ha vista al telefono.

CARMEN **Piccola puttana schifosa./** Me lo aspettavo./ **Le prudeva la fica** da un bel pezzo!

T.C.R. 01:18:52

ANTONIO Fa il protettore./ Manda le donne a **battere**./ (Ft) Ascoltami./
Ho un pensiero terribile, mi gira nella testa./ Un demonio
nero nel mio petto mi parla di voi due./ Ti sento gemere e chiedere di
più/ con una voce da pazza che non riconosco./ Gridi, ansimi/le
tue labbra tremano/ sei nuda... bagnata di sudore./ E sento la
voce di un angelo bianco che mi dice "dimentica"/ tieni gli
occhi chiusi/ soffoca questi sentimenti orribili/ questa donna è
perfetta per te... è tua moglie/ non incontrerai mai una che ti
amerà di più.

CARMEN Antonio/ io amo te quanto odio José/ e so quanto tu mi ami
anche se non me lo dici./ (ft) Vorrei con tutta l'anima che
continuassi ad amarmi se ti dico la verità.

ANTONIO Non ho più forza per ascoltare un'altra verità.

- CARMEN Ora invece devi ascoltarmi/ perché dobbiamo uscire da questo inferno anche se nel modo peggiore.
- ANTONIO Non voglio sapere altro!
- CARMEN Ero innamorata di José e ho avuto un figlio da lui./ L’amavo alla follia/ e ho avuto un figlio suo/ un figlio che José non voleva/ aveva solo due anni quando è scomparso/ io ho sospettato che José fosse responsabile della sparizione di mio figlio/ ma poi di notte/ quell’uomo mi faceva impazzire/ riusciva a non farmi pensare a mio figlio.// Io ho sacrificato tutto/ senza riserve/ fino a permettergli di vendere il mio corpo/ per dimenticare/ e per non perdere l’amore di quella canaglia./ I miei seppero che ero a Barcellona e un giorno vennero a prendermi./ Non fu facile/ perché io non ce la facevo a ricostruire la mia vita./ Non ho più saputo niente di José/ né ho voluto sapere/ fino ad oggi.// Quando sei arrivato tu/ la mia vita finalmente si è illuminata/ e il passato non è stato più doloroso./ Di’ qualcosa/ per favore/ di’ qualcosa.
- ANTONIO Che faresti?/ Dimmi che faresti/ se un giorno/ oggi, domani o un altro giorno/ ritornasse José e ti tendesse la mano?
- CARMEN (ft) Dentro di me ho un solo desiderio/ vederlo morto/ (ft) Abbracciarmi/ abbracciarmi, ti supplico ... abbracciarmi. (Piange)

5.3. Los celos como leitmotiv

Cuando imprecamos, blasfemamos o decimos palabrotas, estamos dando rienda suelta a las emociones, es decir que traducimos en palabras sentimientos y estados de ánimo exacerbados e imposibles de reprimir.

En la primera de las secuencias que hemos escogido para nuestro análisis, observamos que los celos inducen a portarse de una forma extrema; de hecho, Antonio, al descubrir la relación que Carmen tenía con su antiguo “novio”, empieza a verlo todo negro y a manifestar rabia, rencor y sed de venganza. El odio por el hombre que, como

se descubrirá más adelante en la película, ha destrozado la vida de su mujer y está acabando psicológicamente con su propia vida, le lleva a un desequilibrio emocional. Antonio casi llega al punto de perder la razón; vive obsesionado por el pasado de Carmen e, inevitablemente, lleva la situación a la exasperación, destrozando su relación amorosa y desencadenando un conflicto irreparable.

En estos casos, las imprecaciones o las palabras malsonantes se convierten en una forma de desahogo que es mejor manifestar para que no derive en una acción de extrema violencia. Las imprecaciones informan sobre el estado de ánimo de las personas que las pronuncian.

Hay una diferencia entre las imprecaciones y los insultos contra una persona. De hecho, las imprecaciones no se dirigen concretamente a nuestro interlocutor, sino que son una forma de reaccionar y de desahogar simbólicamente nuestra agresión contra un objeto inanimado o contra una situación. Los agravios, en cambio, siempre tienen un destinatario que, voluntaria o involuntariamente, ha desatado nuestra ira y nos ha llevado al exceso. Pensemos en la reacción de Antonio al descubrir que su futura esposa, antes de conocerle a él, había tenido un novio a quien había querido con locura. Aunque Carmen ya no se acuerde ni siquiera de José, y piense solo en su actual novio y futuro marido, los celos de Antonio le llevan a reaccionar de forma extrema y obcecada, desencadenando un desenlace fatal. De hecho, después de un período de “tranquilidad” en que los protagonistas se casan e intentan vivir serenamente, Carmen se ve “obligada” a matar a su antiguo novio porque este representa la semilla de odio que Antonio está sembrando día tras día.

El odio, los celos, la obsesión enfermiza no han llevado a nada bueno; es más, han sido la condena de cuatro personas. Sin embargo, al saber que José es un chulo que vive del dinero que ganan sus pupilas y que, años atrás, había hecho “desaparecer” al hijo que Carmen había tenido con él, el asesinato podría representar no solo el hecho de poner fin a la obsesión de Antonio, sino también el deseo inconsciente de Carmen de vengarse del hombre que le causó tanto dolor cuando era joven.

5.3.1. La hipótesis Pollyanna

Según la psicolingüística, en la vida podemos tener una actitud positiva y una actitud negativa. Según la *hipótesis Pollyanna*, la gente tiende a considerar el lado

positivo de la vida, lo cual conlleva la tendencia a expresarse con palabras “buenas”, que manifiestan “buenas valoraciones” y que no están marcadas. En cambio, las personas que no consideran la vida de manera optimista, se dejan llevar por pensamientos negativos y por palabras “malas” que, evidentemente, están marcadas. La *hipótesis Pollyanna*, según la que se prefiere optar por palabras felices y positivas, refleja la tendencia humana universal al optimismo quizás como “mecanismo de defensa ante ambientes y circunstancias adversas”.¹³¹ Esto nos revela que las palabras que representan conceptos negativos reciben marcas que son también negativas.

El sentimiento obsesivo de los celos lleva a Antonio a expresarse con palabras ofensivas e injuriosas (*Tú y tu amiga Cinta, las dos iguales. Un par de zorras husmeando en las braguetas de los tíos. ¿Qué quieres? ¿Que no me importe?*) Antonio no tiene ninguna razón tangible que justifique su comportamiento puesto que aún no ha descubierto perfectamente cómo están las cosas y lo que ha pasado realmente; tan solo tiene sospechas. Sin embargo, los celos y el miedo de ser engañado, lo llevan a insultar a su futura mujer, llamándola **zorra**. Aunque su actitud no sea justificable, es posible que el hombre manifieste esos sentimientos de rabia y de frustración porque no se siente digno de su futura mujer, una chica joven y muy guapa. Además, la desconfianza, la incapacidad de olvidar el pasado de su novia, los condicionamientos machistas, el deseo de ser el *único* hombre, de apropiarse de la *exclusividad* de su futura esposa, de controlarla, y el miedo de que algún otro hombre pueda “arrebatarla”, le llevan a expresarse y a portarse de una manera grosera. Dichos factores influyen en la producción de los enunciados de Antonio y “justifican” su actitud alterada y furiosa.

El control ideológico de su “discurso” afecta a la “acción”, a lo que “hace” con las palabras hirientes. Cuando le dice a Carmen *Ve a taparte, joder!*, se observa en la orden de Antonio un acto de habla directivo que manifiesta su deseo de autoridad y de poder, como hombre y como futuro esposo que se arroga el “derecho” de dar órdenes y de imponer su propia voluntad. Por esta razón, Carmen se enfada y le pregunta *por qué coño la trata así* (con qué derecho).

¹³¹<http://medicablogs.diariomedico.com/laboratorio/2015/03/01/hipotesis-pollyanna-sesgo-hacia-el-lenguaje-positivo/> (última consulta: 21-01-2018).

Según el filósofo polaco Leszek Kolakowski¹³², la violencia es un elemento propio de la cultura, inherente al ser humano; sin embargo, el ideal de un mundo sin violencia no es utópico. Quienes creen que la violencia es la única herramienta eficaz, se sirven de ella solamente cuando se sienten más fuertes con respecto a su interlocutor y están en posición de ventaja frente a los más débiles.

Antonio se muestra autoritario, arrogante, agresivo y machista frente a Carmen, solo por una sospecha. Mientras Carmen está probándose el vestido de novia con mucha ilusión, él la tilda de **puta**, la desprecia y la humilla. Lo que está haciendo es expresar verbalmente, por medio del insulto y de palabrotas, las extremas alteraciones de su estado de ánimo. Con sus palabras humillantes, está rebajando la imagen de Carmen y está pisoteando su dignidad como mujer y como persona.

El conflicto puede desencadenarse a nivel verbal, por medio de insultos, palabrotas, etc., o también a nivel físico, con el deseo inconsciente o voluntario de querer “eliminar” al otro/ a la otra, es decir, eliminar la causa de nuestro tormento o de nuestras inseguridades y temores. Evidentemente, el deseo de exclusividad y de posesión de nuestra pareja conlleva la convicción de que si nuestro/a marido/mujer nos pertenece, podemos hacer de él/ella lo que queramos. Por lo tanto, observamos que la violencia no está solo en el uso de improperios, amenazas, maldiciones, etc., sino en la idea misma de “pertenencia, posesión, dominio”.

El hecho de que la mayoría de los hombres piense que la mujer es, por definición, un “objeto” pasivo que ha nacido para soportar y sufrir humillaciones, y que el hombre, en cambio, es el “sujeto” activo que puede disponer del objeto como y cuando lo desee, lleva, inevitablemente, a una injusta y peligrosa disparidad social, moral y psicológica.

Según Freud, “nuestro inconsciente mata incluso por pequeñeces [...] pues todo perjuicio inferido a nuestro yo omnipotente y despótico es, en el fondo, un *crimen laesae majestatis* (de lesa majestad)” (Freud, S., 1915b AE., 14:298, SE, 14:296-297). La ley de la supervivencia, el miedo de ser atacados, nos lleva a agredir por primeros para evitar o prevenir una situación de peligro. Cuando Antonio ataca verbalmente a Carmen lo hace porque teme ser puesto en evidencia y en ridículo. Puesto que se considera “dueño” de su pareja y desea o necesita ejercer su poder sobre ella, insulta

¹³²<http://www.andaryver.mx/category/personajes/kolakowski-leszek/> (última consulta: 21-01-2018).

dejándose dominar por temores infundados y por celos enfermizos. Si, por una parte, la agresividad es innata y es dictada por el deseo natural de autodefenderse, por otra, la violencia es cultural y cada sociedad desarrolla unas formas particulares de violencia. La violencia física que, generalmente, se manifiesta más abiertamente entre hombres, incluso para bromear, jugar, tomar el pelo, etc., representa una manera natural de resolver conflictos. Pensemos en todas las manifestaciones de violencia por envidia, celos, venganza, defensa del honor propio, etc. Las mujeres que hacen uso de violencia son minoritarias puesto que, por naturaleza, son más delicadas y refinadas y la feminidad choca con la violencia. Sin embargo, si el hombre puede ser violento por instinto natural, incluso en la mirada hacia las mujeres, consideradas como “objeto sexual”, la mujer puede llegar a ser mental y estratégicamente malvada y violenta. Su forma de violencia es más sutil, más “astuta”.

Por lo que se refiere a las palabras malsonantes de las secuencias seleccionadas, para no repetir los mismos conceptos, vamos a considerar solo algunos aspectos, puesto que el análisis detallado de los términos soeces y de las expresiones vulgares del corpus aparece en otros apartados.

ZORRA

<p>Un par de zorras husmeando en las braguetas de los tíos./¿Qué quieres? ¿Que no me importe?</p>	<p>Due puttane pronte a calarsi le mutande con tutti./E vuoi che non me ne importi?</p>
--	--

Zorra: en italiano, alude a ‘volpe femmina’ (hembra del zorro), y a ‘puttana, zoccola’. En su acepción de prostituta, ramera, viene del árabe *sorrīyya*, concubina. También debe su origen al portugués *zorro* que significa ‘holgazán’ y este de *zorrar*, arrastrar. Uno de los significados de *zorra* es ‘arrastrada, mujer de malos pasos o ramera’; *zorra* también es sinónimo de *raposa* y constituye una onomatopeya del sonido que hace el animal (el *zorro*) al arrastrarse por el suelo cuando no quiere ser descubierto mientras se acerca al gallinero.

En las secuencias de la película *Celos* observamos una intención consciente de insultar y ofender porque las palabras injuriosas representan precisamente la expresión verbal agresiva del enojo, de la rabia y del rencor. En este caso, la palabra hiriente y punzante es “**zorra**”. Muchos hombres, al enfadarse con sus propias parejas, desahogan su rabia, llamándolas “**putas, zorras, perras**”. Las palabras obscenas (es decir, fuera de la escena) son las que violan las reglas lingüísticas de la escena social porque se manifiestan allí donde deberían estar prohibidas por respeto del “otro” actor social.

Amado Alonso definía las palabrotas como “voces malsonantes”; sin embargo, no siempre herimos y humillamos a una persona por medio de tacos e improperios. Tal y como demostramos en el primer capítulo, muchas veces, podemos ofender con definiciones, metáforas, expresiones irónicas y satíricas. Por ejemplo, en el caso de Antonio, aunque él no hubiera llamado a Carmen y a Cinta *zorras*, tan solo diciendo *parecéis dos mujeres que husmean en las braguetas de los hombres*, habría ofendido lo mismo y habríamos captado el significado solapado. De hecho, la acción de “husmear” indica a un animal que rastrea o busca algo o a alguien con el olfato; “husmear” en las braguetas de los hombres hace referencia a mujeres que buscan íntimamente a un hombre para tener una relación sexual con él.

JODER

¡Ve a taparte, joder!	Ci scopi ancora, vero?
------------------------------	-------------------------------

Por lo que concierne a la primera secuencia, en la versión oficial doblada al italiano, se ha optado por cambiar la intención comunicativa del enunciado imperativo *Ve a taparte, joder*. De hecho, en lugar de traducir *E copriti, cazzo!/E vai a copriti, cazzo!*, tenemos *Ci scopi ancora, vero?*. Aunque no nos ocupemos del análisis del ajuste, queremos observar que la solución del ajustador *Ci scopi ancora, vero?* “encaja” con el perfil del personaje y con sus emociones. El miedo y los celos de Antonio son tan exacerbados que lo llevan a preguntarse si su futura mujer sigue manteniendo relaciones sexuales con su antiguo novio. El enunciado marca sentimientos como la desconfianza, la sospecha y el temor. En esta secuencia, “**joder**” representa una interjección que procede del ámbito escatológico y sexual.

¡ME CAGO EN LA LECHE PUTA!

<p>¡Me cago en la leche puta!// ¡Oye!;/Tú!;/ ¿Cómo te llamas?</p>	<p>Vaffanculo, brutta puttana!// Ehi, tu!;/ Come ti chiami?</p>
--	--

En la segunda secuencia, observamos que Antonio expresa la interjección **¡Me cago en la leche puta!** cuando sale de una casa de citas a la que había acudido para intentar saber algo acerca de José, el antiguo novio de su mujer, Carmen. Puesto que no logra enterarse de nada, se enfada y utiliza la interjección imprecativa.

Las interjecciones imprecativas *¡Me cago en la puta madre!*, *¡Me cago en la puta hostia!*, etc., constituyen oraciones enteras que manifiestan una gran fuerza expresiva, mientras que, traducidas al italiano, se convierten en exclamaciones elípticas. En el caso de la traducción oficial para el doblaje, se ha optado por “**Vaffanculo, porca puttana!**”. Es evidente que no se puede traducir de una manera literal, como por ejemplo, *Mi cago nel latte...*”. Las interjecciones **¡Me cago en la puta madre que te parió!** o **¡Me cago en la hostia puta!**, no se pueden traducir al pie de la letra porque en la lengua italiana no se utilizan las expresiones *cagarse en la mar*, *cagarse en los muertos*, *cagarse en la madre que te parió*, *cagarse en dios*, *cagarse en la puta hostia*, y las posibles traducciones pueden ser *Porca di quella puttana!* *Porca di quella troia!*, *Vaffanculo!*.

MAMADA

<p>Con mamada, cinco mil./Por detrás no me dejo ni por todo el oro del mundo</p>	<p>Con la bocca, cinquemila./ Dietro non faccio niente per tutto l'oro del mondo.</p>
---	---

A TOMAR POR CULO

Le devolví el dinero y le mandé a tomar por culo . Ni con condón./ ¡Que joda a su parienta!	Gli ho ridato i soldi e l'ho mandato a fare in culo ./ Nemmeno col guanto. / Che lo desse a sua madre!
--	--

FOLLAR

¿Tú, qué quieres, follar o preguntar?	Tu vuoi scopare o fare domande?
--	--

MACARRA CHULOPUTAS

Pues que es un macarra chuloputas para empezar...y que se ha largao con los ahorros míos, los de Vanesa y los de Charo. Tres tontas de capirote.	Prima di tutto, che è un pappone di merda ./ Se l'è filata a Bilbao con i risparmi miei, di Vanessa e di Charo... ci siamo cascate in tre.
---	---

HIJO DE PUTA – CABRÓN – MARICONAZO

Mira, aparte de hijo de puta, cabrón / ese mariconazo es mecánico/ y creo que ha entrado a trabajar ...en una fábrica que se llama Otanca o algo así/ para despistar a la policía/ y hasta que conozca el ambiente...del puterío , que es lo que le va/¿Qué más quieres saber?	No..., ma prima di fare il pappone ... quel finocchio era operaio specializzato/. Credo che sia andato a lavorare in una fabbrica che si chiama Otanca o qualcosa così per depistare la polizia... finché non entra nell'ambiente delle puttane , il suo vero lavoro./ Ti bastano queste informazioni?
---	---

JODER

¿ Jodemos? / Sin condón.	Allora si scopa? / Senza guanto.
---------------------------------	---

PUTÓN DESOREJADO – PICAR EL COÑO

¡Vaya con el putón desorejado! / Me lo temía./ ¡A ésa hace días que le pica el coño!	Piccola puttana schifosa. / Me lo aspettavo./ Le prudeva la fica da un bel pezzo!
--	---

En cuanto a los insultos malsonantes *hijo de puta* y *cabrón*, se remite al capítulo dedicado a la película *Rencor*. El análisis del término *maricón* aparece en el capítulo destinado al filme *Manuale d'amore 2*.

Por lo que concierne a algunos enunciados de la segunda secuencia donde aparecen términos y expresiones malsonantes como: “*mamada*, ¡Que *joda* a su parienta!, ¿Tú, qué quieres, *follar* o preguntar?”, Pues que es un *macarra chuloputas*, ...ambiente del *puterío*, ¿*Jodemos?*”, cabe destacar el aspecto “técnico” de dichas palabras. De hecho, quien las expresa es Trini, una de las prostitutas que trabaja en la casa de citas y que, en el pasado, fue engañada por José. Se trata de términos relacionados con el mundo de la prostitución: *hacer una mamada* es una de las prácticas de sexo oral que, evidentemente, las prostitutas están obligadas a realizar; “¡Que *joda* a su parienta!” se refiere a un cliente sucio y repugnante que tenía habones en la punta del capullo y a quien había devuelto el dinero y había echado, invitándolo a fornicar con una parienta. El término *joder*, en este caso, es sinónimo de ‘follar’, es decir, tener una relación sexual. La misma acepción tiene en “¿Tú, qué quieres, *follar* o preguntar?”, ¿*Jodemos?*”.

En relación a *macarra chuloputas*, se trata de sinónimos de rufián, proxeneta, es decir, de un hombre que vive del oficio de las prostitutas y que, evidentemente, conoce bien el ambiente del *puterío*, es decir, del mundo de las mujeres que venden su propio cuerpo y tienen relaciones sexuales a cambio de dinero.

En la tercera secuencia, Carmen, al saber que su mejor amiga, Cinta, ha dejado a su actual pareja para juntarse con José que, en el pasado, también tuvo una relación

con ella, dice “¡Vaya con el *putón desorejado!*! Me lo temía./ ¡A ésta hace días que le *pica el coño!*”. Aunque el término “*putón desorejado*” no represente una verdadera palabra perteneciente al campo semántico de la prostitución, Carmen se refiere a Cinta de esa forma porque considera que su amiga es una mujer de costumbres sexuales muy libres y a quien le gusta acostarse con diferentes hombres. *Putón desorejado* o *putón verbenero* significa ‘mujer de comportamiento promiscuo y de indumentaria zafiamente provocativa’. El adjetivo *desorejado* es sinónimo de “infame, abyecto, prostituido, despreciable, depravado”.

Tal y como explica Amando de Miguel en Libertad Digital Opinión¹³³, *putón desorejado* también puede ser sinónimo de *pendón desorejado* o *pendón verbenero*. El término *pendón* se refiere a bandera, enseña, cualquier tela o adorno llamativo. Popularmente los *pendones* eran retazos de telas, de distintos colores y texturas, que sobraban de las confecciones de los sastres. Los trozos de tela eran utilizados para hacer colchas, vestidos de diferentes colores y tejidos. “Es muy posible que algunas putas se vistieran así, por lo que se produjo la metonimia de designar como “pendones” a las putas. De ahí se derivó lo de *pendejo*, que es como prostituta muy arrastrada. Por si fuera poco despectivo lo de *pendón*, se añadieron algunas subclases. Por ejemplo, “pendón verbenero”, la puta que andaba a la caza de clientes por los bailes populares madrileños. Como estrato ínfimo estaba el “pendón (o putón) desorejado”. Decir “desorejado” equivalía a vil, infame, porque cortar las orejas era una pena infamante para algunos delincuentes”. En las antiguas verbenas estivales, se podía ver a la clásica mujer alegre, libertina, desvergonzada, disoluta, que iba vestida con ropa provocativa, fumaba, tuteaba a los hombres, etc. Quizás sea esta la razón por la que se la llamaba “putón verbenero”.

Cabe señalar que si decimos que un hombre *es un pendón*, le estamos halagando, mientras que si nos dirigimos a una mujer, la estamos insultando.

“El término *pendón* posee dos acepciones en apariencia irreconciliables: el de mujer de vida licenciosa y el de bandera o estandarte. Algunos piensan que tanto ‘pendón’ como ‘pendejo’ expresan la idea de algo que pende, que cuelga, en alusión a

¹³³<http://www.libertaddigital.com/opinion/amando-de-miguel/jergas-y-jerigonzas-29261/> (última consulta 21-01-2018).

los genitales masculinos y, por descontextualización del significado, a una insignia o bandera. Sin embargo, la Real Academia separa las etimologías de ambos términos. En cuanto a ‘pendón’, en sus distintas acepciones, sentencia que no deriva del *pendere* latino, sino del francés antiguo *penon* (pluma de ave). Por lo que se refiere a ‘pendejo’, aunque suena a diminutivo despectivo de ‘pendón’, en realidad, deriva del latín *pectinicus*, diminutivo de *pectem*, *-inis* (vello púbico), referido al muchacho atolondrado o descuidado, como insulto.”¹³⁴

Para algunos autores, *pendón* tiene que ver con *péndola* (pluma de ave que se usaba para escribir), como metáfora del ala que ondea al viento, igual que hacen las banderas, y por eso adoptó este otro sentido. Posteriormente se contamina con la idea de pender, colgar. Resumiendo, del latín *penna* (pluma), a través del francés *penon*, se pasaría al castellano *pendón*, incorporando la D por contagio de ‘pender’, como también ocurre con *péndola*, y quizás también por influjo semántico de *pindonga* (mala mujer), término –éste sí- derivado de *pendere*.

Alberto Buitrago, en su *Diccionario de dichos y frases hechas* (2008: 664-665), también relaciona el término *pendón* con las plumas de ave, donde parece estribar su origen y no en las banderas que colgaban en los prostíbulos, como afirman otros autores. Lo explica así. Uno de los castigos que antiguamente se imponían con mayor frecuencia era *emplumar* a los condenados por delitos de robo, hechicería y otros que atentaban contra la moral, como la prostitución o el adulterio. Al reo se le untaba con brea o aceite y se le echaba encima un saco de plumas de gallina que quedaban pegadas al cuerpo, expuesto así a la mofa y escarnio públicos. De esta manera, un *pendón* sería alguien cubierto de plumas, condenado por su comportamiento contrario con las normas morales del momento.

Esta idea queda reforzada por otras expresiones populares que abundan en este mismo sentido, como la de *ser un pringa(d)o* (por la pringue con que se emplumaba a los reos), aunque esta vez alude a alguien que queda en ridículo. Y también hay otras de valor exclamativo con prótesis condicional, como *¡que me emplumen si...!*, o *¡que me aspen si...!*, en alusión a esa clase de rebuscadas condenas impuestas por el Santo

¹³⁴<https://fraseomania.blogspot.it/2016/04/un-pendon-desorejado.html> (última consulta 21-01-2018).

Oficio. Por si no fuera bastante correctivo embadurnar todo el cuerpo con brea y plumas, en casos extremos, se amputaban las orejas (Buitrago, A., *Diccionario de dichos y frases hechas*, 2008: 668).

SEXTO CAPÍTULO - MODELO DE ANÁLISIS DEL CORPUS -
***RENCOR* de Miguel Albaladejo (2002)**



6. Sinopsis de la película *Rencor* de Miguel Albaladejo

La película afronta el tema de la nostalgia y del recuerdo. Chelo, mujer decepcionada y amargada, recuerda un amor frustrado y turbio entre ella y un hombre, Dani, que, en realidad, nunca la ha amado como ella habría querido. Chelo es una cantante que actúa en hoteles de playa y en restaurantes baratos; aunque no sea muy joven, es guapa, tiene un cuerpo juvenil y es muy sensual y provocadora. Todavía desata pasiones. En una de sus giras, vuelve a ver a Dani, el “hombre de su vida”. Han pasado diez años; sin embargo, Chelo lo recuerda perfectamente porque por él lo había sacrificado todo y, si él lo hubiera querido, le habría entregado su alma. Al cruzarse con él, Chelo percibe una sensación desagradable puesto que Dani, cuyo nombre actual es Toni, sigue mostrándole el mismo desprecio de siempre. Precisamente por el dolor que Dani le había causado cuando estaban juntos y por la aversión que sigue manifestándole después de diez años, Chelo decide vengarse de él y arruinarle la vida. (Llamaremos a Dani con su actual nombre, es decir, Toni).

Toni es un “delincuente de poca monta” que ha cambiado de identidad y que está intentando rehacer su vida y tratando de olvidar los errores del pasado; tiene una relación con Esther, una chica a la que quiere realmente y por la que está dispuesto a sentar cabeza, pero, cuando Chelo se vuelve a cruzar por su camino, la situación cambia. De hecho, la cantante, despechada y llena de rencor por no haber recibido el mismo amor que ella deseaba y por haber sido despreciada y abandonada, saca a relucir todo el pasado, perjudicando la imagen y la vida social de Toni.

Para llevar a cabo su plan de venganza, se pone en contacto con una antigua novia de Toni, Natalia; la invita a pasar el verano con ella y aprovecha la ocasión para revelar la verdad, es decir que Natalia tiene un hijo que nació de su unión con Toni. La noticia llega a los oídos de Esther y desata el conflicto entre Toni y su novia.

Chelo ha conseguido lo que se proponía: sembrar semillas de odio. Las consecuencias son devastadoras; de hecho, Toni se ve obligado a dejar su trabajo, a cortar con su novia y, al final, tras una situación de riñas y peleas que precipita, va a parar en la cárcel.

Hemos escogido las secuencias en que observamos:

-Dos diálogos alterados entre Toni y su novia Esther y entre Chelo y Toni.

-Una interacción entre Chelo y Marco, el hermano policía de Esther.

-Una discusión muy animada entre Toni y Chelo.

Hemos puesto el TCR (Time Code Recording), la transcripción de los diálogos seleccionados y hemos propuesto nuestra adaptación para el doblaje al italiano, colocando las pausas y los símbolos necesarios para los dobladores.

6.1. Transcripción de los diálogos seleccionados

TCR 00:06:30

ESTHER Toni/ ¿tú eres este tío?

TONI Y yo qué sé.

ESTHER Pues dice mi hermano que eres tú, macho. Lo ha sacado de Internet... de la web de la policía portuguesa... ¿Eres tú?

TONI Mira Esther/ tu hermano es tremendo **gilipollas**. Y estoy a punto de pensar que tú también/ ¿Se puede saber qué **cojones** le he hecho yo a tu hermano?/ Parecéis moros, **¡hostia!**/ Se nota que estáis a un tiro de piedra de Marruecos.

ESTHER Dice que si no corto contigo, se lo va a decir a mi madre.

TONI Pues corta conmigo, ¿qué quieres que te diga?/ Yo te quiero mucho, tú me gustas mucho, estoy muy feliz saliendo contigo/ pero si eso va a significar una tragedia en tu familia/ pues tú sabrás lo que tienes que hacer.

ESTHER Quiero que me digas que tú no eres quien mi hermano dice que eres./ A ver, tío, te podrías esforzar un poquito y decirme algo para que pueda pegarle un corte a mi hermano.

TONI Tu hermano lo que es es tremendo **comemierda**. Seguramente por eso es policía municipal./ **Coño**, en mi **puta vida** yo le he dado explicaciones a nadie, ni a mi madre,/ ¡no voy a empezar contigo ahora, pa' que sepas!

ESTHER Tú a mí no me quieres.

TONI ¡Pues eso será!/ Te presentas con un garabato de un tío con barba diciendo que soy un delincuente y resulta que el que no te quiere soy yo./ ¡Qué vaina! **Manda cojones**, pues ven pa' ca' la foto. (La rompe).

ESTHER ¿Estás loco?

TONI ¡Loco no, enfermo que me ponen tú y las **gilipollec**es de tu hermano!

TCR 45:09

ESTHER ¡**Hijo de puta!**/ Condenado, lo que me contaron de ti era cierto./ Eres un **cerdo** con la cara más dura que he visto en mi vida, **cabrón**./ Pues no... me hiciste creer que eras una víctima.

TONI Esther... este es mi trabajo y mi trabajo me lo respetas./ No te voy a aceptar que vengas aquí a estar montando ninguna escenita.

ESTHER Tener un hijo con otra mujer ¿qué es? ¡**Pedazo de cabrón!**

TONI ¿Un hijo?/ ¿Qué hijo ni **qué leche**? ¿De qué **coño** tú me estás hablando?

ESTHER De tu hijo./ Del hijo que le hiciste a la tía esa y luego la dejaste tirada.

TONI ¿Chelo te dijo que tiene un hijo mío?

ESTHER Esa no/, la otra, la amiga... Natalia.

TONI O sea, ¿Natalia está aquí y está diciendo que tiene un hijo mío?

ESTHER Eso, reniega/ reniega todavía de él.

TONI Mira, ven acá y explícamelo todo tranquilamente, despacio porque no entiendo nada.

ESTHER ¡**Y una mierda!**/Tú a mí ya no me das órdenes, a mí.

TCR 49:37

CHELO ¡Qué sorpresa!

TONI ¿Estás sola?

CHELO ¿Qué vienes? ¿A ver a Natalia?/ ¿Quieres que la llame? Ha ido a buscar al niño.

TONI Prefiero hablar contigo antes./ ¿Puedo pasar?

CHELO Pasa, pasa. ¿Te quedas a cenar con nosotros?

TONI Déjate de hablar tonterías, hazme el favor./ ¿Qué es esa historia de que Natalia tiene un hijo mío?

CHELO No te hagas el inocente. Natalia tiene un hijo tuyo y tú lo sabes perfectamente.

TONI Mira, ni siquiera sabía que Natalia había tenido un hijo./ De hecho, no sabía nada de ustedes hasta que te vi la otra noche en mala hora.

CHELO Tú ponte desagradable que como me ponga yo, te vas a enterar.

TONI Perdona, pero no he venido a pelearme contigo./ ¿Qué es lo que te propones, Chelo?/ ¿Todo este lío por cien mil pesetas?...Porque ahora no te las puedo devolver, pero...

CHELO Lo del sablazo de las cien mil pesetas me costó una paliza de mi marido y un divorcio del que no saqué una **mierda**... Yo tenía la vida resuelta.

TONI Yo no te pedí el dinero, me lo pusiste tú en la mano prácticamente, además, tu marido te iba a dar una paliza y una patada por el culo más tarde o más temprano.

CHELO Tú eres un chulo y a los chulos hay que **joderles** la vida todo lo que una pueda.

TONI ¿Y cómo me la vas a **joder**?/ ¿Trayendo aquí a Natalia con la historia esta de que tiene un hijo mío?

CHELO Ese hijo es tuyo, imbécil. Si la muy idiota no se ha acostado con nadie más en su vida.

TONI ¿Pero qué es lo que tú piensas que se me puede sacar a mí ahora?/ ¿Tú no te das cuenta que estoy trabajando con cuatro pesetas y gracias que he hecho el mío en este pueblo/ sin nómina, sin papeles, sin cuenta en ningún banco ni nada de nada?

CHELO ¿Y también estás en buscacaptura y con un juicio pendiente... según parece?

TONI ¿Tú vas a tener **cojones** para denunciarme?

CHELO Si no te denuncio, no es por falta de **cojones**.

TONI ¿Por qué no nos dejamos vivir en paz el uno al otro y ya?/ Los dos lo hemos tenido muy difícil siempre, Chelo./ ¿Tú no crees que podríamos ignorarnos y...

CHELO ¿Ignorarnos? (se ríe)/ Si eso es lo que has hecho siempre en tu **puta vida, cabrón**/ ignorarme.

TONI ¡**Hos...tia puta!**/ ¿Por qué no me dejas tranquilo de una **puta vez**, ya?/ ¿Qué es lo que tú quieres de mí, dinero?/ Pues no tengo dinero... y cariño pa' ti tampoco hay./ ¿Qué es lo que quieres de mí, dime, qué quieres de mí?

CHELO Si lo supiera/ si ese ha sido siempre mi problema/ que nunca he sabido lo que quería.

TONI Mira, Chelo, yo no tengo una **mierda**, pero lo poco que tengo me **ha costado un huevo** conseguirlo/ y como me lo **jodas**, te voy a **joder** yo a ti.

CHELO Bueno/ ya es algo/ así por lo menos, no me ignorarás./ Dani/ ya sé lo que quiero/ verte/ sufrir un poquito.

TONI Tú piensa bastante lo que vayas a hacer Chelo./ En la cárcel, ya he estado. Allí se entra por dos meses o por dos años/ pero también se sale.

CHELO ¿Sí? ¡Qué miedo! No te preocupes, que no te voy a meter en la cárcel... Allí dejaría de verte.

TCR 01:05:26

CHELO Marco, ¿estás haciendo todo esto para sacarme algo más de Toni?

MARCO Pero, ¿qué dices tía?/ Si tú estás muy buena.

CHELO Sí, ya sé que estoy muy buena, pero no me has contestado a mi pregunta./ ¿Has tenido suficiente separando a tu hermana de Toni o todavía vas a por él?

MARCO ¿Los he separado yo?/ ¿Habrás tenido tú que ver, no?

CHELO Y no me vas a sacar más...ni esto.

MARCO Mira, yo lo único que quiero sacarte a ti/ es el zumito que te sale de aquí en el medio cuando te pones contenta de verdad, mi vida.

CHELO Yo no colaboro con la policía./ En temas personales/ como contigo/ bueno... porque eres un chorizo de cuidado, me has caído

bien, pero que te quede claro que no te voy a ayudar a hacer nada mal contra él.

MARCO ¿Pero quién puede estar pensando en ese **gilipollas** teniendo lo que tengo yo aquí delante de las narices?

CHELO Que te quede claro, luego no me vengas con pamplinas.

MARCO ¿Y cuando **me comiste a mí el rabo** el primer día no te estabas volviendo loca sola y exclusivamente por el propio **rabo**?

CHELO Mira/ cuando una tía **se come un rabo** no se lo come solo por el **puto rabo**/ se lo come por el hombre que hay detrás.

MARCO Bueno/ ese era yo.

TCR 01:22:32

TONI Necesito dinero que tengo que irme del pueblo.

CHELO ¿Ah sí? Pero mira, qué bien.

TONI ¿Cuánto puedes darme?

CHELO ¿Yo a ti? ¿De qué?

TONI ¿Cuánto llevas encima?

CHELO ¿Pero tú eres **gilipollas**? ¿Dónde **coño** voy a llevar dinero en este traje? Y aunque lo llevara, soy capaz de pegarle fuego antes de darte a ti otra vez ni una **puta peseta**.

TONI ¿Qué hacen cuatro coches de la guardia civil esperándome en la puerta de la pensión, Chelo?

CHELO Pues, tú sabrás lo que has hecho... ¿A mí qué **coño** me cuentas?

TONI ¿Qué **cojones** tú le has dicho al **capullo** de tu policía?

CHELO Nada.

TONI Te repito la pregunta.

CHELO Tú a mí no me repites una **mierda** si a mí no me da la gana.

TONI Y te parto la cara, ¡**cojones!**

CHELO ¿Pero tú te crees que yo te iba a tener miedo a ti, si me hubiera ido de la lengua? Si lo que estoy es arrepentida de no haberle dicho a ese todo lo que sé de ti para restregártelo bien por las narices./ Otro que no se entera de naa... con lo listo que te crees. ¿A ver cuándo te vas a dar cuenta que solo eres un **comemierda?**

TONI No la des tanto y habla claro, **perra.**(Chelo le da una patada)
¡Ahi!

CHELO Hace diez años te puse el dinero en la mano porque la encerrona te la organicé yo... Yo sabía que Natalia estaba preñada y que ibas a poner tierra por medio en cuanto que te enteraras./ Yo quería escaparme de mi marido/ (llora) y quería escaparme contigo **hijo de puta.** (llora)/ Le dije a la policía lo que ibais a hacer y te avisé solo a ti de que os estaban esperando/ te avisé solo a ti/y mira cómo me lo pagaste.

TONI Lloro llora que te voy a dar pa' que llores.

6.2. Traducción para el doblaje de los diálogos seleccionados

PROPUESTA DE AJUSTE PARA EL DOBLAJE¹³⁵

RANCORE

T.C.R. 00:06:30

ESTHER Toni/ sei tu questo tipo?

TONI Ma che ne so.

ESTHER Senti, mio fratello dice che sei tu. L'ha preso da internet... dal sito web della polizia portoghese... sei tu?

TONI Certo Esther/ che tuo fratello è davvero uno **stronzo**. E comincio a credere che tu sei uguale./ Si può sapere che **cazzo** gli ho fatto io a tuo fratello?/ Sembrate spie arabe... Si vede proprio che siete a un tiro di schioppo dal Marocco.

ESTHER Ha detto che se non ti lascio, dice tutto a mia madre.

TONI Bene, allora lasciami, cosa vuoi che ti dica?/ Io ti voglio bene, mi piaci molto, sto molto bene con te/ ma se questo significa una tragedia in famiglia/allora fai pure come credi.

¹³⁵ El ajuste está en Verdana 12

ESTHER Voglio che tu mi dica che non sei l'uomo di cui parla mio fratello./ E **cazzo**, fai uno sforzo e dimmi qualcosa, no? Così almeno quello lì la smette.

TONI Tuo fratello è una gran **testa di cazzo**/ sicuramente per questo fa il poliziotto./ Nella mia **cazzo** di vita, non ho mai dato spiegazioni a nessuno, neanche a mia madre... non comincerò di certo con te, che sia chiaro!

ESTHER Tu non mi ami per niente.

TONI Senti chi parla!... Ti presenti con uno scarabocchio di uno con la barba, dici che sono un delinquente e sarei io quello che non ti ama?... E che **cazzo**! Ma che **palle**, fammi vedere 'sta **cazzo** di foto!

ESTHER Sei pazzo?

TONI Pazzo? Tu e tuo fratello mi tirate scemo con queste **stronzate**!

T.C.R. 45:10

ESTHER **Figlio di puttana!**/ Quello che mi avevano detto è vero, disgraziato. Sei un **porco** con una faccia tosta da paura, **coglione**! Pazzesco, mi hai fatto credere che eri tu la vittima.

TONI Esther questo è il mio lavoro e pretendo rispetto. Non accetto che tu venga qui a farmi una scenata.

ESTHER Avere un figlio con un'altra donna, cos'è? (FC) **Pezzo di merda!**

TONI Un figlio?/Che figlio? Di che **cazzo** di figlio stai parlando?

ESTHER Di tuo figlio. Del figlio che hai avuto con quella tizia per poi mollarla.

TONI Chelo ti ha detto che abbiamo avuto un figlio?

ESTHER Non con lei, con l'altra, l'amica... Natalia.

TONI Cosa? Natalia è qui?/E dice in giro che abbiamo avuto un figlio?

ESTHER Ma bravo, nega!/ Nega la sua esistenza.

TONI Adesso vieni qui e mi spieghi tutto con calma e lentamente perché non sto capendo nulla.

ESTHER **Manco per il cazzo!** Tu a me non dai ordini, capito?

T.C.R. 49:36

CHELO Che sorpresa!

TONI (FC) Sei sola?

CHELO Sei venuto a vedere Natalia?/ Vuoi che la chiami? È andata a prendere il bambino.

TONI Preferisco parlare con te prima... Posso entrare?

CHELO Entra pure... Resti a cena con noi?

TONI Smettila di dire sciocchezze. Fammi il favore./ Cos'è questa storia che io e Natalia abbiamo un figlio?

CHELO Non fare il finto tonto. Natalia ha un figlio tuo e tu lo sai perfettamente.

TONI Bella, io non sapevo neanche che Natalia ce l'avesse un figlio... In realtà, non sapevo niente di voi due fino al maledetto giorno in cui ti ho vista. (fin FC)

CHELO Fai pure l'arrogante, ma vedrai se mi ci metto io!

TONI (Ft) Scusami, non sono qui per litigare con te./ Che cosa vuoi da me Chelo?/ Tutto questo casino per centomila pesetas?... Perché adesso non posso dartele, ma...

CHELO (ACC) Quel salasso da centomila pesetas mi è costato una bastonata e un divorzio da cui

non ho ricavato un **cazzo**. Iomi ero sistemata.

TONI Io non ti ho chiesto soldi, me li hai messi in mano tu, praticamente. Tanto un calcio in culo e una bastonata da tuo marito te li saresti presi comunque.

CHELO Sei uno **stronzo** e a **stronzi** come te bisogna rovinargli la vita.

TONI (in FC) E come pensi di rovinarmela?... Portando qui Natalia con la scusa che abbiamo avuto un figlio?

CHELO È un figlio tuo, imbecille, quella **sfigata** non è mai andata a letto con nessuno in vita sua.

TONI (Ft) Ma tu cosa pensi di poter guadagnare da me ora?/Non ti rendi conto che ho un lavoro da quattro soldi e mi va pure bene che l'ho trovato, senza stipendio, (FC) senza documenti, senza un conto corrente in banca, niente di niente?

CHELO Sei anche un ricercato dalla polizia e in attesa di processo, a quanto pare?

TONI Tu avresti le **palle** di denunciarmi?

CHELO Se non ti denuncio non è perché mi mancano le **palle**.

TONI (Ft) Perché non proviamo a vivere in pace io e te, Chelo?/Abbiamo avuto tutti e due una vita difficile./ Non credi che sarebbe meglio ignorarci e...

CHELO (ACC) Ignorarci? (Ride) Se non hai fatto altro nella tua **vita di merda, coglione**, ignorarmi.

TONI Ma **porca puttana!** Perché non mi lasci in pace una **cazzo** di volta?/ Che **cazzo** vuoi da me, soldi?/ Beh, non ho soldi e tanto meno amore per te, chiaro? Che cosa vuoi da me? Dimmi che cosa vuoi da me!

CHELO Se lo sapessi!/ È stato sempre il mio problema/ non ho mai saputo cosa volevo.

TONI Senti, Chelo, io non ho un **cazzo**, ma quel poco che ho mi è costato un occhio della testa... e prima che tu mi **fotta, ti fotto** io!

CHELO Bene... è già qualcosa...così almeno non mi ignorerai./Dani!/So già cosa voglio... vederti... soffrire un po'.

TONI Pensa bene a quello che vuoi fare, Chelo./ In carcere ci sono già stato, lì ci entri per due mesi o per due anni/poi però si esce.

CHELO (In DS) **Oddio** che paura! Tranquillo; non voglio sbatterti in galera. Non potrei più vederti.

T.C.R. 01:05:26

CHELO Marco/ fai tutto questo per scoprire qualcosa di più di Toni?

MARCO Che stai dicendo? Ma se sei una gran **figa**!

CHELO Lo so che sono una gran **figa**, ma non mi hai ancora risposto./ Non ti è bastato separare tua sorella da Toni? Che altro vuoi?

MARCO (Sorridente) Sono stato io?/ Non ci avrai messo del tuo?

CHELO Non mi tiri più fuori una parola.

MARCO L'unica cosa che voglio tirarti fuori è quell'umore che ti cola lì in mezzo quando sei soddisfatta, dolcezza.

CHELO Io non collaboro con la polizia./ Quando siamo nell'intimità come adesso... va bene... sei un gran mascazone e mi sei simpatico/ ma voglio che sia ben chiaro che non ti aiuterò a fargli del male.

MARCO Ma chi ci pensa a quella **testa di cazzo** con tutto quello che ho davanti al naso?

CHELO Mettitele bene in testa, poi non venirmi fuori con le tue scemenze.

MARCO E quando mi hai **succhiato il cazzo** il primo giorno, non stavi forse impazzendo proprio per l'**uccello** stesso?

CHELO Vedi, quando una donna **succhia un uccello** non lo fa solo per il **fottuto cazzo**... lo fa per l'uomo che c'è dietro.

MARCO Certo...quello ero io. (Baci)

T.C.R. 01:22:32

- TONI Ho bisogno di soldi che devo andarmene da qui.
- CHELO Ah sì? Ma guarda un po'.
- TONI Quanto puoi darmi?
- CHELO Perché dovrei?
- TONI Quanto hai dietro?
- CHELO Ma sei scemo? E dove **cazzo** li nascondo i soldi con questo vestito? E anche se li avessi, preferirei bruciarli piuttosto che darti anche solo una sporca peseta.
- TONI Cosa ci fanno quattro volanti che mi aspettano davanti alla porta della pensione, Chelo?
- CHELO Beh, lo saprai tu cosa hai fatto. Io che **cazzo** c'entro?
- TONI Che **cazzo** hai detto a quello **stronzo** di poliziotto?
- CHELO (Acc) Niente.
- TONI Ti ripeto la domanda.
- CHELO Ripetimela quanto ti pare, tanto io non ti ascolto.
- TONI E io ti spacco la faccia, **porca troia**.

- CHELO Ma credi che se avessi cantato adesso avrei paura di te? Sono pure pentita di non avergli detto tutto ciò che so sul tuo conto a quello là per potertelo rinfacciare. Ecco un altro che non ha capito niente e che invece si crede furbo. Quando ti renderai conto che sei solamente un **mangiamerda**?
- TONI Non farla lunga e parla chiaro, **cagna**. Ahi!
- CHELO (Verso) / (Piagnucola) Dieci anni fa ti avevo messo i soldi in mano perché ero stata io ad organizzare l'imboscata. Sapevo che Natalia era incinta e che saresti scappato non appena lo avessi saputo. Io volevo fuggire da mio marito... e volevo fuggire con te **figlio di puttana**... Avevo raccontato alla polizia il vostro piano e lo avevo detto solo a te che vi stavano aspettando, soltanto a te... (piange) e guarda come mi hai ripagata.
- TONI (In DS) Piangi, piangi, ora ti faccio piangere io.

6.3. Consideraciones sobre la *adaptación* para el doblaje

Antes de realizar la traducción de los diálogos seleccionados para el corpus, hemos visto atentamente la película y hemos observado el carácter de los personajes de nuestro interés, el ambiente que los rodea, la relación con los otros personajes, las vivencias personales, las reacciones ante determinadas situaciones y en particulares circunstancias, la manera de expresarse, etc. Hemos puesto atención en el aspecto exterior y en el estado anímico de los personajes. Además de analizar los enunciados expresados de forma concreta, nos hemos fijado en los elementos implícitos y

sobrentendidos y en los aspectos que van más allá de la realidad visible. Hemos intentado distinguir dos niveles fundamentales de comunicación: el lenguaje *interior* y el lenguaje *exterior*.

El lenguaje *interior*: se manifiesta entre los interlocutores de la película que se mueven en cierto espacio y que, al hablar, “revelan” su origen geográfico, su procedencia étnica. El traductor debe comprender cuál es la clase social a la que pertenece el personaje, qué variedad lingüística y qué registro utiliza. También debe fijarse en su actitud, en sus movimientos, en su manera de relacionarse con los demás y las reacciones que tiene ante determinados hechos.

El lenguaje *exterior*: se manifiesta entre los actores y el público receptor. Para ello, es importante respetar las funciones del lenguaje y las intenciones de los actos de habla. Además, es necesario aplicar el lenguaje de los personajes al habla común, estándar y a los cánones de oralidad del idioma meta. El público de llegada tiene que tener la sensación de que el producto doblado ha sido realizado en su propio país. Esta “ilusión” de estar escuchando el original es sumamente importante; de hecho, para no correr el riesgo de crear un texto “artificial”, el ajustador debe preguntarse: “¿De qué manera se expresaría dicho personaje en esta circunstancia si hablara mi idioma?”.

Aunque no hayamos podido realizar el ajuste de toda la película, sino tan solo de algunas secuencias, escogidas para el corpus, hemos llevado la adaptación a una sala de grabación y los diálogos han sido interpretados por dobladores. Hemos considerado interesante proponer el ajuste de los diálogos fílmicos puesto que no existe la versión doblada al italiano de la película en cuestión.

6.3.1. Aspectos tomados en consideración en el ajuste

Para realizar el ajuste para el doblaje, hemos puesto atención en los siguientes aspectos:

-El respeto del *sincronismo de contenido* (la congruencia entre el guion original y la traducción).

-La *credibilidad* de los *diálogos* doblados (si se realiza un buen ajuste y si el doblador no se atiene a imitar la interpretación de la voz del actor original, sino que intenta reproducir todo lo que un personaje conlleva, el doblaje será creíble y los espectadores tendrán la sensación de estar frente a un producto original. Si la traducción no es clara y presenta sinsentidos o ambigüedades, dificultará la comprensión por parte del público de llegada).

-El respeto de la *sincronía labial* (mantener la longitud de los enunciados y hacer coincidir los fonemas consonánticos labiales, labiodentales y oclusivos, y los fonemas vocálicos redondeados y labializados. En nuestro caso, por ejemplo, hemos puesto la palabra *poliziotto* haciéndola coincidir con *municipal* y respetando el ajuste de los fonemas labiales /p/ y /m/; esto porque habría sido muy largo poner *polizia municipale*). Es necesaria la unidad entre los movimientos articulatorios que se ven en los labios de los personajes y los sonidos que se escuchan. Hay ocasiones en que si el personaje cierra la boca una o más veces al pronunciar cierta palabra, no se podrán utilizar ciertos equivalentes a otro idioma si estos, al pronunciarse, no suponen uno o más cierres de labios.

-El respeto del *sincronismo visual* o *sincronía cinésica* (“concordancia entre los movimientos articulatorios visibles del habla y las palabras que se escuchan simultáneamente”) (Fodor, 1976). El ajustador debe adecuar la traducción también a los movimientos del cuerpo de los personajes. En la fase de selección de las palabras, una vez analizado el contenido verbal, es necesario comprobar si el elemento visual coincide o no con las circunstancias temporales y el contexto general.

-El respeto de la *isocronía* (la duración equivalente de la traducción con los enunciados de los actores). El ajustador deberá procurar que el enunciado del personaje empiece y acabe justo cuando este último abra y cierre la boca.

-El respeto de las *intenciones comunicativas*, silencios, pausas, vacilaciones, etc.

-El respeto del *registro lingüístico* (este debe corresponder al personaje, a su entorno familiar, a su clase social, a su educación, a las circunstancias y situaciones del momento, al interlocutor con el que interactúa, a la época. Si estamos en la época actual y la interacción es coloquial y espontánea, no podemos traducir utilizando un

lenguaje retórico y altisonante porque sería artificial y no representaría la cotidianidad).

-La reproducción de las *expresiones coloquiales* y de las *palabras malsonantes* (es importante comprender si una palabra ofensiva y soez en español lo es también en la lengua italiana).

-El respeto de la *espontaneidad* y *familiaridad* en el habla (oralidad pretendida; no olvidemos que el ajustador escribe un texto para que sea interpretado oralmente, por lo tanto, será necesario que los diálogos suenen naturales, espontáneos, fluidos).

-La reproducción de un *italiano neutro*, sin giros ni modismos dialectales. Puesto que en Italia hay muchas variedades lingüísticas y cada región tiene su propia manera de hablar, sus tradiciones, costumbres, etc., hemos evitado los localismos y hemos traducido a un italiano familiar estándar que resulte lo más natural posible para el público meta. Hemos respetado el registro coloquial espontáneo intentando causar el mismo efecto en el espectador de llegada y evitando el *dubbese*, es decir, “ese lenguaje falto de naturalidad que caracteriza a las traducciones audiovisuales” (Xosé Castro)¹³⁶.

Tal y como explicamos en el capítulo sobre los aspectos teóricos de la TAV (Traducción Audiovisual), hemos visto que el ajuste permite que no haya un desfase entre el movimiento de los labios de los actores originales y el de los dobladores. Si un ajustador no logra conseguir el sincronismo visual ni la sincronía fonética/articulatoria, tendrá que cambiar palabras del producto original para poder encajar mejor en los labios de los actores, lograr mayor naturalidad y espontaneidad, y ser coherente con las imágenes.

En cuanto a la traducción de los términos soeces y expresiones groseras de las secuencias seleccionadas, no nos hemos creado ningún problema puesto que hemos traducido para nuestro estudio y no para una casa productora que habría podido exigirnos eufemismos y la “suavización” de las palabras malsonantes. Tal y como hemos repetido en otras ocasiones, tanto el italiano como el español son dos lenguas

¹³⁶ <https://enlalunadebabel.com/tag/dubbese/> (última consulta 19-08-2017).

sin muchos tapujos a la hora de expresar palabras indecentes.

La mayoría de las palabrotas o expresiones malsonantes que aparecen en los diálogos escogidos representan la exteriorización de sentimientos y de emociones impulsivas.

Las funciones principales de los términos soeces de nuestro corpus son:

- Manifestar rabia, agresión, rencor, sed de venganza.
- Reprochar, echar en cara.
- Humillar y despreciar.
- Defenderse de una acusación, de una injusticia o calumnia.
- Desahogar una emoción o un sentimiento reprimido.
- Defender opiniones, decisiones, experiencias o vivencias personales.

Por exigencias de sincronía labial o articulatoria y por respeto de la sincronía cinésica y de la isocronía, hemos tenido que ajustar la traducción de las secuencias aplicando algunas técnicas que nos han permitido, según los casos, omitir, explicitar, atenuar o marcar. Sin embargo, también hemos optado por un enfoque pragmático que nos ha permitido reproducir los factores significativos del texto y las funciones de los enunciados, aportando el contenido fundamental de los diálogos y los matices más “sutiles”, sin reproducir fielmente cada frase de las interacciones originales.

Los diálogos de las secuencias escogidas son espontáneos, coloquiales y, en casi todos los casos, el tono es alterado y el estado de ánimo de los interlocutores revela impaciencia, rabia, frustración, rencor, y, en algunos casos, deseo de venganza. Las emociones son fuertes, el ritmo es veloz, y, en la mayoría de los casos, las voces se superponen y no se respetan los turnos de habla.

6.4. Contexto situacional de la primera secuencia del corpus y *análisis pragmalingüístico del conflicto verbal entre Esther y Toni*

Primer diálogo – Contexto situacional

En el primer diálogo del corpus, sacado de la película *Rencor*, tenemos la siguiente situación comunicativa: Toni, cuyo nombre verdadero es Dani, tiene una novia, Esther, a la que quiere mucho. Sin embargo, nunca ha tenido el valor de decirle quién es realmente, cuál es su verdadero nombre y cuál es el trabajo que hacía antes, en su vida pasada. En la secuencia escogida, Esther va a ver a Toni y le muestra una foto que le ha entregado su hermano policía. En la hoja aparece la imagen de un chico con barba que, al parecer, tiene los mismos rasgos físicos de Toni aunque, en realidad, la foto no se ve bien y no se puede asegurar su identidad. Se trata de un fugitivo y, al parecer, la policía portuguesa anda buscando al delincuente y ha publicado la foto en Internet. Esther, instigada por el hermano, necesita saber si se trata realmente de Toni y quiere que su novio se fije en la imagen y diga si es él o no. Toni, que se siente culpable y que teme perder a su novia, prefiere hacerse el tonto; de hecho, es evasivo y evita mirar la foto y contestar a la pregunta. De esta forma, violando la máxima conversacional de cooperación, engaña a Esther y, encima, la acusa. La reacción del interlocutor se debe al miedo y al sentimiento de culpa. De hecho, Toni tiene miedo de que ella descubra su pasado de ladrón y embustero y no quiere decepcionarla. Por esta razón, prefiere reaccionar insultando tanto a Esther como a su hermano policía, diciendo que son *gilipollas* y comparándolos con dos moros al acecho. Es evidente que el joven sabe que no es el momento adecuado para decir la verdad y revelar su pasado de “delincuente” porque si lo contara todo, acabaría perjudicando su relación amorosa. Por esta razón, Toni finge no entender la intención comunicativa de Esther y evita la respuesta directa. En lugar de observar la imagen y contestar simplemente si se trata de una foto suya o no, ataca verbalmente a su novia, la insulta, le grita, rompe la foto e interrumpe la comunicación. Además, Toni comprende que detrás de las exigencias de la chica, hay una imposición por parte del hermano de Esther; de hecho, es éste quien desea que su hermana “abra los ojos” y se entere realmente de quién es su novio. Marco quiere desenmascarar a Toni a fin de que pare en la cárcel y deje en paz a su hermana.

Cuando Esther se acerca a Toni para preguntarle si es él el hombre de la foto, el tono que utiliza es arrogante y algo insolente, como si ya sospechase de su novio. No escucha antes lo que él tenga que decirle, sino que lo “ataca” inmediatamente exigiéndole que le confiese la identidad del hombre de la foto. Es posible que no tenga plena confianza en su novio o que no le considere grano limpio. Por otra parte, al reaccionar de una manera irascible, Toni está mostrando que, probablemente, quiera y necesite ocultar algún episodio de la vida pasada que podría perjudicarlo.

Según Gordon y Lakoff, la “condición de razonabilidad” permite a los actos del discurso “escapar a la impugnación del interlocutor” (cit. en Lozano, Peña-Marín y Abril, 2004: 231). Por ejemplo, en el caso de la *petición*, el acto es razonable si el interlocutor tiene alguna razón para:

-Desear que se haga lo que pide; suponer que el oyente puede realizar lo que se le pide o que está dispuesto a hacerlo; suponer que el interlocutor de todas formas no lo haría.

6.4.1. Respuestas impugnadoras del alocutario

En nuestro caso, Esther le pide a Toni que le diga si es él el chico de la foto y tiene razones para querer que su novio le dé una respuesta puesto que, según su hermano, Toni es un delincuente perseguido por la ley. El hecho de que Esther desconfíe de él, hace que Toni “impugne” la petición de la joven. El joven cuestiona el presupuesto pragmático del acto discursivo de Esther. La impugnación conlleva tanto la descalificación del interlocutor como la deslegitimación como agente, con la consecuente ruptura de la interacción comunicativa.

Las *respuestas impugnadoras* del alocutario que no acepta la razonabilidad de la petición del interlocutor podrían ser:

-¿Por qué quieres que lo haga?

-¿Por qué supones que puedo/debo/estoy dispuesto a hacerlo?

-¿Por qué supones que no puedo/no quiero/no estoy dispuesto a hacerlo?

-¿Por qué crees que no lo haría en cualquier caso?

En este caso, Esther podría contrarrestar las impugnaciones de Toni, expresando, por ejemplo, una condición de razonabilidad del acto:

-Quiero que lo hagas para que nos quedemos todos más tranquilos y para que mi familia no ponga pegos a nuestra relación.

-Supongo que te interesa nuestra relación y que estás dispuesto a colaborar, por eso te lo pido.

-No hace falta que te pongas así. Si no tienes nada que ocultar/nada que temer, ¿por qué no me dices si eres tú el de la foto?

De hecho, Esther dice: “Quiero que me digas que tú no eres quien mi hermano dice que eres./ A ver tío, te podrías esforzar un poquito y decirme algo para que pueda pegarle un corte a mi hermano”. Utiliza también el *condicional de cortesía* para suavizar el tono algo exigente y para sustituir el “performativo directo” (Rivero, 1979).

Sin embargo, Toni se niega rotundamente a colaborar; es más, rompe la foto e insulta al hermano de Esther. Esto hace sí que la joven afirme que su novio no la quiere y que se rompa la comunicación. Tal y como señala Roulet (1980: 217), Esther utiliza un procedimiento que intenta “cambiar la significación atribuible a un acto, transformar lo que se podría considerar como ofensivo en lo que se puede tomar por aceptable”, para que Toni no pierda la cara, sea la *cara negativa* (que indica la función de reivindicación espacial del *yo*), sea la *cara positiva* (que señala la función de reconocimiento y aprecio por parte de los otros). Sin embargo, Toni se siente atacado lo mismo y reacciona de forma impulsiva. El hecho de romper la hoja con la imagen sacada de Internet le permite, de alguna manera, poner a salvo su propia cara y la del interlocutor (de hecho, la pérdida de la cara del interlocutor podría amenazar la propia).

Para evitar dañar nuestra propia imagen, podemos servirnos de *procedimientos correctivos* cuando producimos actos amenazantes contra la cara negativa (petición, ofrecimiento) o positiva (confesión, excusa) del locutor (Roulet, 1980: 217). A través de un objeto, la foto de la policía portuguesa, se violan las máximas conversacionales, se llega a una pugna dialéctica hasta acabar en la ruptura conversacional. El acto iniciativo de Esther (“Toni/¿tú eres este tío?”) es el que provoca la reacción del

interlocutor, es decir que solicita una respuesta. Se trata de un acto directo, formulado a través de una frase interrogativa absoluta y para llamar la atención del oyente.

6.4.2. Los actos reactivos

Los *actos reactivos*, de respuesta, son manifestaciones de acuerdo o desacuerdo, de aceptación, aprobación o rechazo de lo que se está diciendo, de respuestas cooperativas, evaluaciones ilocutivas, demandas de información, confirmación (Briz Gómez, 2001: 57- 58).

Tal y como hemos dicho, Toni, violando la máxima de cooperación, no contesta a la pregunta de Esther, sino que insulta inmediatamente al hermano de la novia y, como consecuencia, a la novia misma. (“Mira Esther/ tu hermano es tremendo *gilipollas*. Y estoy a punto de pensar que tú también/ ¿Se puede saber qué *cojones* le he hecho yo a tu hermano?/ Parecéis moros, *hostia*./ Se nota que estáis a un tiro de piedra de Marruecos”). Cabe recordar que los intercambios que se dan sobre una base de armonía y cortesía toman como punto de partida el principio de cortesía, formulado en las máximas de Leech (1983), es decir: de *generosidad, tacto, aprobación, modestia, acuerdo y simpatía*.

6.4.3. La imagen positiva y la imagen negativa

Brown y Levinson (1978, 1987) explican que el individuo en una sociedad tiene dos entidades interdependientes: la *imagen positiva* y la *imagen negativa*. Los interlocutores se atribuyen dos deseos específicos: “el deseo de que uno no vea impedidos sus actos (imagen negativa) y el deseo de que los actos de uno sean aprobados (hasta cierto punto) (imagen positiva)” (Brown y Levinson, 1987: 3). La *imagen positiva* designa la consideración y la estima que una persona tiene de sí misma y que desea que los miembros de la sociedad en la que vive le reconozcan; la *imagen negativa* se refiere a la libertad de acción que se desea preservar en la sociedad.

Las acciones que afectan negativamente a la imagen de los interactuantes se llaman *Actos Amenazadores de la Imagen (AAI)*.

Los AAI más fuertes y agresivos son el *insulto* y el *sarcasmo*.

Los AAI se dividen en cuatro tipos (Calsamiglia B. y Tusón V., 2004: 164):

- Actos que amenazan la imagen positiva del enunciador: aquellos que pueden ser autodegradantes: confesión, autocrítica, autoinsulto, etc.
- Actos que amenazan la imagen positiva del destinatario: insulto, burla, ironía, sarcasmo, reproche, refutación, etc.
- Actos que amenazan la imagen negativa del enunciador: los que pueden acabar siendo un fracaso o un daño tras exponer los bienes propios o no dar rienda suelta a la libertad de acción: oferta, compromiso, promesa, etc.
- Actos que amenazan la imagen negativa del destinatario: actos directivos, impositivos o que dominan el territorio del otro: la orden, el consejo, la recomendación, la prohibición o las preguntas indiscretas.

Cuando Esther se dirige a Toni preguntándole si el chico de la foto es él, lo hace con un tono fuerte, exigente, con un matiz de reproche y recriminación, como si sospechara que, en realidad, su novio le oculta algún secreto y no es el que aparenta ser. La intensificación de la pregunta de Esther provoca la reacción brusca y enfadada del interlocutor puesto que este, además de no querer revelar la verdad, desea preservar su imagen, tanto la positiva como la negativa. Recordemos que *intensificar* significa poner más énfasis, intensidad en lo que expresamos, haciendo hincapié también en la entonación y en los gestos utilizados. Como observa Beinhauer (1991), el realce lingüístico o la intensificación es señal del deseo del hablante de influir de forma convincente sobre el comportamiento, la acción, el punto de vista del interlocutor, imponiéndole todo su yo “impregnado no sólo de ideas, sino también de sentimientos e incluso de impulsos volitivos” (1991:195-96).

6.4.4. El *intensificador*

Tanto Esther como Toni desean hacer valer su intención de habla. A diferencia de la cortesía, el *intensificador* no cumple las máximas de calidad, de modestia, no utiliza el tacto, la discreción o la generosidad en el habla. Se utilizan recursos morfológicos, sintácticos, léxicos y fonéticos o se combinan varios de ellos. Muchos

de los intensificadores lo son de la cantidad y de la cualidad; por una parte, se exageran las cantidades y se hiperboliza la idea de intensidad; por otra, se intensifica la cualidad negativa o positiva. En las conversaciones coloquiales, el *intensificador* realiza el acuerdo o desacuerdo con lo dicho por un interlocutor. Como explica Briz Gómez (2001: 127), cuando se intensifica, se manipula: “lo dicho, el contenido proposicional y conceptual (modificadores semántico–pragmáticos); [...] el decir, la fuerza ilocutiva de un acto o la presencia de los participantes de la enunciación (Yo, Tú), (modificadores pragmáticos)”.

En la secuencia que estamos analizando, observamos que Toni es víctima de un *delito discursivo*. Cuando Esther le exige que le diga si el de la foto es él, lo hace solo para “obedecer” a una orden del hermano policía puesto que este sospecha de Toni y piensa que es un malhechor. Es evidente que, por miedo o por un sentimiento de culpa, Toni pierde la paciencia y llega a pensar que Esther y su hermano son unos “invasores y unos enemigos”; de ahí la expresión “parecéis moros”, apelando a la expresión coloquial “(no) hay moros en la costa”.¹³⁷

Algunos comportamientos de habla extremadamente agresivos, jurídicamente, son considerados como *delitos discursivos*. Indirectamente, Esther está “exigiendo” que el novio le confiese si es un bandido o no. De alguna manera, lo está amenazando y ofendiendo. No lo hace con palabrotas ni gritándole, pero sí está desconfiando de él, quizás por influencia del hermano policía y por temor a las inevitables consecuencias. Si el comportamiento lingüístico agresivo aparece en un texto escrito, la situación es peor. Algunos ejemplos de *delitos discursivos* son: la difamación, la injuria, las escuchas ilegales, el perjurio, los insultos que atentan contra la imagen pública de las personas, el plagio.

¹³⁷ “Indica que el camino está libre de obstáculos o de peligros. Se explica apelando a la historia de los pueblos europeos lindantes con el mar Mediterráneo, que tuvieron que lidiar durante siglos con los *moros*, entendiendo por éstos a los musulmanes, en especial los provenientes del norte de África. Muchas civilizaciones desarrolladas en el cercano oriente arremetieron contra la cristiandad del Viejo Continente por distintas vías, pero una de las predilectas fue la *marítima*. Cada vez que un habitante de España, Francia o Italia pensaba en acercarse a las costas mediterráneas, antes debía observar si estaba *libre de moros*.” (<https://sigificadoyorigen.wordpress.com/2010/05/06/no-hay-moros-en-la-costa/>) (última consulta 19-08-2017).

Sabemos que, en realidad, Toni es Dani y que esconde un pasado oscuro; por esta razón ha tenido que cambiar de país, de nombre, etc.; sin embargo, si fuera una persona honrada, no perseguida por la ley, estaría siendo víctima de una difamación, de una calumnia.

Hay comportamientos lingüísticos inoportunos, de mal gusto e irreverentes, por ejemplo: hablar de sexo, tocar ciertos temas políticos, faltar a la palabra de honor, manipular la conducta, el pensamiento de alguien, incitándolo a cometer acciones ilícitas, ser impertinentes, groseros, vulgares, chantajear, etc. En esta secuencia, Esther actúa violando las máximas de cooperación y el principio de cortesía, de hecho, hace uso de un *acto descortés*.

Los *actos descorteses* destacan actos expresivos que revelan un estado psicológico negativo del hablante hacia su interlocutor; por esta razón, el locutor tiende a insultar, despreciar y atacar a su alocutario. Como observa Haverkate (1994:78), “[...] los actos expresivos que proceden de emociones negativas hacia el oyente, deben ser definidos de acuerdo con los efectos perlocutivos que el hablante intenta producir”. Por lo que concierne, en cambio, a los *actos conflictivos* que expresan descortesía, disentimiento, refutación, éstos no están regidos por ninguna norma, son mucho más espontáneos, directos y, sobre todo, no siguen ningún modelo sociocomunicativo, puesto que son más íntimos, familiares y dependen del momento y del contexto de situación en que tiene lugar el conflicto verbal.

Como señala Herrero (2002: 221-242), hay un *desacuerdo cooperativo* cuando el enfrentamiento momentáneo y la discusión sirven como instrumento para llegar al consenso mutuo preferido, y un *desacuerdo polémico* que revela un enfrentamiento abierto con el oyente y el deseo, consciente o inconsciente, de romper el intercambio discursivo. Herrero (2002: 221-242) opina que “dos no discuten si uno no quiere”; de hecho, para que haya desacuerdo, es necesario que dos interlocutores se lleven la contraria, defiendan cada uno su propia opinión sin querer tomar en consideración el punto de vista del otro, ni conciliar o colaborar en ningún momento, como si cada uno fuera a su aire.

En la interacción entre Esther y Toni, vemos que este último rechaza la solicitud de la novia y se niega a colaborar o cooperar con ella. La pregunta de Esther

constituye la primera parte del intercambio o par adyacente; el desacuerdo tiene lugar en la segunda parte, en la intervención reactiva de Toni.

Como observa Moeschler (1985, cit. en Herrero, G., 2002: 226), el desacuerdo pertenece a las intervenciones con función ilocutiva reactiva negativa. Por lo tanto, expresa la objeción, la oposición, el rechazo, la no aceptación del interlocutor y de su enunciación. Esta actitud de refutación, de discrepancia, de réplica da lugar a los *actos de habla disentivos* (Herrero, 2002: 226-228). Si el desacuerdo se manifiesta como un rechazo categórico, como una oposición tajante que acaba perjudicando la imagen del interlocutor, hablamos de injuria, de insulto, de desprecio. Está claro que un desacuerdo puede recaer no solamente sobre enunciados expresados en el turno de habla previo, sino sobre oraciones dichas en otro momento, en otra situación pero que salen a flote desencadenando el conflicto, o bien, sobre presuposiciones, conjeturas, ideas que se manifiestan por razones enlazadas con el contexto de habla. En nuestro caso, es muy probable que Toni sepa ya desde hace mucho tiempo que el hermano de Esther le tiene manía y no soporta que la chica tenga una relación con un “desconocido” que, para colmo, podría revelarse como un delincuente.

Toni rechaza el objetivo de su interlocutora y el valor ilocutivo de su “petición” porque, según él, es inapropiado y ofensivo; de ahí que prefiera atacar y oponerse al enunciado de Esther. Herrero hace una distinción entre *actos disentivos globales*, en los que el hablante refuta la opinión del enunciado, y *actos disentivos parciales* en los que se rechaza algún elemento del enunciado. Cuando el hablante rechaza totalmente el sentir, la actitud del oyente, no solo perjudica al interlocutor, sino que estropea también la interacción verbal, provocando su fin brusco, repentino y sin una decisión tomada mutuamente. Calvo Pérez (1994: 257-271) considera que negar, rechazar o replicar el enunciado previo de otro significa “despreferir la respuesta” y el hecho de negar rotundamente o de expresar objeción son variantes de la negación pragmática o discursiva. Como se ha dicho antes, “los actos disentivos son segundas partes no preferidas, en relación con la organización de preferencia, y con la noción de predictibilidad que vincula a dos intervenciones” (Herrero, 2002: 233). Puesto que las reacciones ante los enunciados previos pueden ser diferentes e imprevisibles, podemos tener expectativas que indican qué tipo de intervención reactiva es la preferida y cuál es la despreferida.

6.4.5. La noción de *preferencia*

La *noción de preferencia* es un fenómeno estructural que se acerca al fenómeno de la marcación, según el cual, en las situaciones de desacuerdo, se indica cuál es el interlocutor más usual, más normal. La *noción de preferencia* se explica a través de los conceptos de *predictibilidad* y *prioridad* (Gallardo, 1993: 131).

La *predictibilidad* implica que el enunciador domine la situación comunicativa puesto que “construye un turno predictivo que condiciona la conducta de su receptor. Este no puede evitar la segunda parte del par adyacente sin romper el principio cooperativo básico” (Herrero, G., 2002: 233).

La *prioridad* significa que el par adyacente admite varias y diferentes segundas partes, entre las que hay una respuesta que se ajusta más a las expectativas del emisor. Está claro que la mayoría de los actos disentivos son segundas partes despreferidas, puesto que el oyente expresa un enunciado que el hablante no se espera. Como observa Herrero (2002: 236), los actos disentivos son segundas partes despreferidas por las repercusiones sociocomunicativas que poseen; de hecho, atentan contra la imagen positiva que el interlocutor tiene de sí mismo puesto que se invalida la palabra o la opinión que expresa y destruyen la noción de pertinencia interaccional, comunicativa, como señala Moeschler (1985: 171), puesto que, cuando se manifiesta un desacuerdo, también se rompe un equilibrio entre los interlocutores que es difícil o casi imposible de restablecer, dependiendo, claro está, de las situaciones y de los intercambios de habla. Además, los actos disentivos amenazan las normas de solidaridad social y convergencia entre hablantes, porque, en lugar de basar la interacción comunicativa en los apoyos conversacionales, dificultan o impiden el alineamiento entre los participantes o provocan una ruptura de la coherencia temática del discurso (Stubbs, 1983, cap.9).

Según Plantin (1998: 32), el desacuerdo, o “la disonancia es una condición de la renovación del pensamiento”, por lo tanto, es natural que surjan manifestaciones de desacuerdo. Criado de Val (1980, cit. en Herrero, G., 2002: 237), en cambio, habla de tensión interlocutiva, tensión dialéctica entre los interlocutores.

Hemos visto que los *actos disentivos* tienen dos funciones opuestas: la reconducción del discurso y el cierre del mismo, determinadas por el menor o mayor

grado de fuerza ilocutiva que expresen, y relacionadas con lo que sugieren los verbos objetar y refutar; de hecho, como afirma Plantin (1998: 44), la refutación puede concluir el diálogo; la objeción, en cambio, puede sugerir una respuesta y manifiesta la posibilidad de continuar la conversación.

6.4.6. Reconducir o finalizar la interacción

Cuando deseamos o necesitamos rectificar, reparar, ampliar un discurso, los actos disentivos pueden servir para reconducir la interacción. De hecho, por medio de la máxima de sinceridad, el interlocutor puede hacerle notar al oyente que su enunciado, o parte de él, está equivocado o es ambiguo; de esta forma, le advierte amablemente que no ha cumplido las máximas de calidad, de cantidad o de manera, y que puede reformular su discurso, rectificarlo o ampliarlo, autocorrigiéndose y deshaciendo un eventual malentendido o una incompreensión. En caso contrario, el acto disentivo no cumplirá con el objetivo de reconducir el discurso y lograr el acuerdo entre los participantes, sino que dará por finalizada la interacción. En estos casos, el deseo del hablante no es el de minimizar o mitigar el desacuerdo, sino el de enfatizarlo y marcarlo, aumentando la fuerza ilocutiva del acto de habla, provocando el absoluto rechazo de la enunciación del oyente o del oyente mismo. De esta forma, en lugar de negociación equilibrada, habrá una refutación “persistente y alterna en turnos sucesivos” (Herrero, 2000: 1583-1593). Puesto que ambos participantes desean llevarse la contraria, mantienen posiciones opuestas difíciles de conciliar que pueden llevar inevitablemente a la interrupción de la conversación, a través de un acto disfemístico, del silencio absoluto o de “un último intercambio de acuerdo en el que se da por terminada la interacción, ante la evidencia del continuo desacuerdo” (Gallardo, 1993: 153). Por lo tanto, como expresa Hernández Paricio (1985: 383), el acto disentivo no cooperativo, que viola las máximas de tacto, acuerdo, simpatía, etc., en lugar de dar un paso adelante en la actividad comunicativa, supone un retroceso, un detenerse para volver al enunciado previo y rechazarlo, provocando una interrupción.

También hay que destacar que, aunque violen algunas máximas y no respeten ciertos principios de cooperación y de cortesía, los actos disentivos demuestran que, por una parte, el hablante ha escuchado al oyente, le ha prestado atención y ha evaluado

su discurso, y, por otra, que ha sido sincero, expresando su propio desacuerdo y disentimiento, y que “esa sinceridad es cooperativa, ya que sirve de indicación al interlocutor para que reestructure o reforme su mensaje o para finalizar una interacción polémica” (Herrero, 2002: 240).

Algunos estudiosos llaman a los actos disentivos también *actos refutativos*, *disputativos*, *opositivos*. Moreno Cabrera (1994, cit. en Herrero, G., 2002: 225), dentro de los actos asertivos, distingue los actos disentivos (disentir, rechazar) y los actos disputativos (disputar, objetar, protestar). Bach y Harnish (1979, cit. en Herrero, G., 2002: 225) hablan de actos disentivos asertivos y actos disentivos expresivos negativos (desestimar, desdeñar, oponerse, rechazar...). Como explica Herrero (2002: 221-242), los enunciados que expresan un acto disentivo asertivo presentan un tipo de oración declarativa, donde se declara el rechazo del enunciado total o de una parte (“declaro mi desacuerdo/rechazo/oposición con la enunciación”). En cambio, los enunciados que realizan un acto disentivo expresivo se asocian con una entonación emotiva (Navarro Tomás, 1974: 152).

El desacuerdo se manifiesta abiertamente y no se declara o comunica, puesto que el enunciado surge por causa de sentimientos que se expresan ante ciertos objetos o situaciones. Puesto que los actos disentivos tienen una función ilocutiva reactiva o reactiva-iniciativa, necesitan referirse siempre a un objeto o a un enunciado previos contra los que reaccionar. Son “anafóricos” (Dumitrescu, 1978: 226) porque “remiten a la intervención previa mediante un proceso retroactivo en el que se retoma todo o parte de lo allí enunciado para rechazarlo” (Herrero, 2002: 221-242). Los actos disentivos también son una muestra de discurso repetido, de polifonía (Ducrot, 1986, cit. en Herrero, G., 2002: 226) puesto que repiten lo que se ha dicho previamente para luego rechazarlo (exclamativas-eco). También tienen doble directividad (Levinson, 1989: 342) puesto que se refieren tanto al enunciado previo como al siguiente (movimiento retroactivo y prospectivo), provocando rectificaciones (“iniciadores de enmienda en el turno siguiente”) (Levinson, 1989).

6.4.7. Los actos exhortativos

Por lo que concierne, en cambio, a los *actos exhortativos*, cabe señalar lo que afirma Haverkate (1994: 24), es decir que el hablante que expresa una exhortación

tiene el objetivo de influir en el comportamiento intencional del oyente de manera que éste realice la acción especificada en el enunciado iniciativo, por lo tanto, los actos exhortativos se subdividen en *actos impositivos* y *no impositivos*. El hablante impositivo quiere que su interlocutor lleve a cabo el acto exhortado en beneficio del hablante mismo, expresándose a través del ruego, la súplica, el mandato. Los actos no impositivos, mitigadores de un acto descortés, conflictivo, se realizan para beneficiar principalmente al oyente y no al hablante y éste se expresa a través del consejo, la recomendación y la instrucción. Como afirma Haverkate (1994: 245), “(...) el grado de imposición es mayor en las peticiones, las súplicas y los mandatos, ya que estos actos encierran una apelación inherente a la colaboración del interlocutor”. Está claro que el hablante “socialmente competente” intentará producir el acto impositivo de manera que logre respetar la imagen negativa de su interlocutor. La categoría del mandato se refiere a actos impositivos producidos por hablantes que no respetan y no toman en consideración la imagen negativa de los oyentes. Esta falta de cortesía se manifiesta en tres situaciones comunicativas diferentes:

- El hablante se encuentra en una posición de poder con respecto a su interlocutor, bien se trate de poder físico o de poder social;
- el hablante está emocionado o enfadado por el comportamiento y la actitud de su interlocutor;
- hay circunstancias externas al intercambio comunicativo que exigen que el oyente reaccione inmediatamente a la exhortación.

La pregunta de Esther es también una *petición*. En Searle (1980: 74) la *condición esencial* de las preguntas es que la expresión interrogativa cuente como un intento de obtener información del oyente (“pregunta real”), o bien como intento de saber si el oyente se ha enterado de algo y sabe contestar (“pregunta de examen”). Si una *pregunta* se puede interpretar también como una *petición*, entonces la expresión tiene una doble fuerza ilocucionaria. Cuando Esther le ruega a Toni que le confirme o le niegue si la foto corresponde a su persona, insiste en su exigencia de hablar con su interlocutor, cualquiera que sea la justificación de rechazo o de refutación. El enunciado de E. “A ver tío, te podrías esforzar un poquito y decirme algo para que pueda pegarle un corte a mi hermano”, es un acto exhortativo impositivo en el que destaca la intención del hablante mismo de salvar su imagen negativa, pero expresado con un elemento de atenuación, es decir, el uso del condicional “...te podrías

esforzar...” sugiere la tentativa de calmar al interlocutor para evitar que se desencadene un conflicto y se produzcan actos disentivos frente a “oyentes casuales”, como los llama Verschueren (2002: 148), que serían receptores adicionales, no previstos. Sin embargo, la actitud de Esther desencadena la rabia y el desconcierto del oyente que, en un arrebato de enfado, coge la foto y hace el papel añicos, intentando mostrar su poder y su autoridad de hombre. Toni “justifica” su reacción echándole la culpa al hermano de Esther y, como consecuencia, también a su novia. De hecho, los insulta porque los considera unos chivatos desconfiados y necios. Esto lo induce a atacar a su interlocutora, pronunciando un acto asertivo, comisivo y declarativo a la vez, sin importarle las consecuencias. Ante la reacción de Toni, Esther le echa en cara que él no la quiere. Sin embargo, es Toni el que pone en duda el supuesto amor de su novia por él precisamente porque cree más en su hermano y en el garabato de un tío con barba (“...Te presentas con un garabato de un tío con barba diciendo que soy un delincuente y resulta que el que no te quiere soy yo. ¡Qué vaina! *Manda cojones*, pues ven pa’ ca’ la foto”). Los actos disentivos expresivos de Toni, enlazados con la entonación emotiva, (Navarro Tomás, 1974: 152), están provocados por los sentimientos experimentados ante determinados objetos o situaciones, en este caso, por la foto sacada de Internet y en manos de la policía portuguesa y por la desconfianza de su novia.

Tal y como hemos dicho anteriormente, los actos disentivos no solo son anafóricos sino que también “son una muestra evidente de discurso repetido, de polifonía (Ducrot, 1986): recogen de forma más o menos exacta lo dicho anteriormente para rechazarlo, es decir, integran el discurso del interlocutor anterior en el propio; de hecho, muchas de las formas lingüísticas que realizan actos disentivos corresponden a estructuras eco (...)” (Herrero, 2002: 226-227).

El acto disentivo de Toni, su manifestación de desacuerdo, afecta al contenido proposicional del enunciado, a la opinión y al punto de vista que la hablante, inducida por el hermano, expresa sin pensar en las consecuencias (“¡Tu hermano lo que es es tremendo *comemierda*. Seguramente por eso es policía municipal. *Coño*, en mi *puta* vida yo le he dado explicaciones a nadie, ni a mi madre, no voy a empezar contigo ahora pa’ que sepas!”). Toni cuestiona el decir de su interlocutora; es evidente que ella quiere reprocharle algo y hacerlo sentir culpable, pero él no lo acepta. No obstante Toni le confirme que la quiere y que es feliz con ella, Esther, sin darse cuenta, lo está

echando todo a perder y está corriendo el riesgo de acabar con su relación sentimental. El oyente expresa una disensión de tipo semántico e, indirectamente, también está descalificando y desacreditando a su interlocutora. Como afirma Herrero (2002: 229), cuando en un discurso hay una presencia continua de actos disentivos que rechazan las opiniones, las creencias, los pareceres del interlocutor, “el blanco de ataque acaba por desplazarse del dictum al interlocutor, puesto que la crítica insistente de sus palabras constituye un ataque directo hacia él”. De ahí que continúen surgiendo discursos polémicos, conflictivos, que pueden llegar incluso a desatar reacciones violentas, agresivas. En este caso, el desacuerdo recae sobre presuposiciones que no representan hechos concretos reales, sino meras suposiciones. Cabe señalar que la entonación con la que Toni expresa sus enunciados es marcada, el tono es ascendente y destaca la voluntad de manifestar un acto ilocucionario directivo.

Cuando el rechazo del interlocutor se produce de manera explícita, clara, y el hablante intenta desacreditar al oyente, atacándolo agresivamente, estamos ante casos de *insultos*, *agravios*. Las expresiones metacomunicativas señaladas por Stubbs (1987: 60), como: “¿Quién eres tú para hablar?, ¿Con quién te crees que estás hablando?, ¡No uses ese tono conmigo!” son un ejemplo claro de ataques al interlocutor; lo mismo pasa con el uso de expresiones difemísticas y groseras como: *¡Vete a la mierda!*, *¡Vete a tomar por culo!*, *¡Vete a cagar!*, etc., donde hay una referencia de absoluto rechazo del oyente.

Los *insultos* son actos expresivos negativos dictados por emociones negativas hacia el interlocutor, por lo tanto, como afirma Haverkate (1994: 79), se describen tomando en consideración el efecto perlocutivo que el hablante desea producir. Además, el *insulto* es uno de los actos que principalmente requieren una disculpa por parte del emisor que ha emitido la ofensa para que pueda restablecerse el equilibrio en la interacción entre los interlocutores. Al parecer, Toni no quiere reconciliarse con su interlocutora; es más, su deseo es el de hacer estallar el desacuerdo y el acto disentivo. Por otra parte, Esther tampoco justifica su comportamiento fuera de la norma y no aceptado; de hecho, evidencia su exigencia y su derecho de hablar con el interlocutor a toda costa, pase lo que pase, conlleve lo que conlleve.

6.5. Contexto situacional de la segunda secuencia del corpus y *análisis pragmalingüístico del diálogo entre Esther y Toni*

Segundo diálogo – Contexto situacional

En el segundo diálogo observamos una situación algo delicada. Esther ha descubierto que su novio Toni tiene un hijo. Se trata de un niño nacido de una antigua y breve relación con Natalia, una amiga de Chelo. Esther se entera de la noticia gracias al plan de venganza de Chelo que, por rencor y para amargarle la vida a Toni, revela la verdad. Sin embargo, Toni no sabe nada de la existencia del niño; de hecho, no sabía ni siquiera que Natalia se hubiera quedado embarazada. Aunque su relación con Toni fuera superficial, Natalia le quería y, al descubrir que se había quedado embarazada, prefirió ocultar la verdad, quedarse con el niño y desaparecer de su vida. Esther está furiosa porque Toni no le ha dicho nada. En realidad, este no sabía nada, por lo tanto, la reacción de sorpresa es sincera. Esther insulta a Toni porque no puede creer que el chico con quien sale sea un mentiroso y un desgraciado. Es evidente que los enunciados emitidos por Esther tienen la finalidad de echarle en cara a su novio que es un ser despreciable y vil. Destacan sentimientos de rabia, frustración, decepción y amargura. Ante estas reacciones emotivas, los insultos salen a flote de manera espontánea e instintiva. Sin embargo, Toni, que no sabe nada y que ve su imagen afectada, no acepta el enunciado de la interlocutora. Esta está perjudicando la imagen del novio puesto que ambos están en la playa y hay gente que “asiste” involuntariamente a la escenita que le está montando Esther al joven. De hecho, la respuesta que sigue “Este es mi trabajo y mi trabajo me lo respetas. No te voy a aceptar que vengas aquí a estar montando ninguna escenita”, implica que, cualquiera que sea la gravedad de lo ocurrido, el interlocutor tiene que seguir trabajando y la interlocutora no tiene el derecho de interrumpir bruscamente su trabajo. Toni, implícitamente, se está negando a hablar con Esther; la implicatura es: “no puedo alejarme ahora de mi puesto de trabajo; tengo una responsabilidad”. Sin embargo, cuando Esther le echa en cara que tiene un hijo, Toni deja lo que está haciendo e intenta aclarar los hechos puesto que la noticia de un hijo es bastante alarmante (“¿Un hijo?/¿Qué hijo ni qué *leche*? ¿De qué *coño* tú me estás hablando? Mira, ven acá y explícamelo todo tranquilamente, despacio porque no entiendo nada”). Aunque se podría suponer que Esther tiene interés en aclarar las cosas y en enterarse de la verdad, cierra bruscamente la conversación y

le deja claro a Toni que él ya no puede mandar sobre ella (“¡Y una *mierda!* Tú a mí ya no me das órdenes, a mí”).

Además de lo que se puede inferir a nivel emotivo (Toni estaba acostumbrado a mandar sobre Esther), notamos que la reacción de la joven es inesperada, imprevisible. Lo más natural sería que Esther escuchara la versión de Toni; sin embargo, desconfía de él y no tiene la menor intención de seguir el discurso. Tal y como se observa, estamos ante una conversación espontánea caracterizada por la indefinición y la imprevisibilidad. También es cierto que ante una noticia tan importante, lo más natural es que Esther se enfade y se desanime porque teme que su novio sea realmente un embustero. El cierre brusco y marcado de Esther indica que se ha producido un juego de poder ya que es ella quien controla el espacio discursivo. Los *indicios contextualizadores* (Calsamiglia, Tusón, 2004: 34) orientan a los participantes sobre lo que está pasando y sobre lo que podría pasar como consecuencia de la situación. Si pensamos en el estado de ánimo de Esther y en la situación delicada (la existencia de un hijo en la vida de Toni), podemos comprender la dirección que va a tomar la conversación. Aunque estemos ante una conversación no preparada, informal, entre iguales, que comparten experiencias comunes, la interacción coloquial no es prototípica sino periférica (Briz, 1998: 43).

Si al principio pensamos que Toni dominará la conversación y mantendrá una distancia, ante la noticia de un hijo, cambia de actitud y está dispuesto a ceder la palabra y a colaborar en la interacción, pero Esther se lo impide y corta la comunicación. Los aspectos psicosociales influyen en el funcionamiento de la interacción. La manera en que Esther se “pone” a interactuar, el papel que escoge entre los distintos roles ante la situación en que se encuentra, determinan el inicio, el desarrollo y la conclusión del intercambio comunicativo. Esther quisiera recibir información de Toni para definir la situación, sin embargo, Toni no puede dársela porque no sabe verdaderamente si la historia del hijo es cierta o no. Al no recibir respuesta, Esther no sabe cómo portarse y pierde la confianza en el interlocutor. Esto la lleva a interrumpir la conversación y a mantener la distancia. Esther no controla la situación, y si antes de ese momento, pensaba que tenía un alto grado de conocimiento del oyente, ahora no está segura de la persona que tiene enfrente. Este hecho afecta al conocimiento de las normas o los hábitos adecuados de comportamiento verbal y no verbal. Evidentemente, ni Esther ni Toni han desarrollado una competencia estratégica

(Canale, 1983; Canale y Swain, 1980) tal que les permita reparar eventuales errores, evitar conflictos que, en realidad, no desearían. De hecho, la incomunicabilidad y los posibles agravios se deben a la intervención de otras personas, tales como Marco (el hermano policía de Esther) y Chelo, la mujer despechada y abandonada por Toni. Los celos, la venganza y la rabia fomentan el fracaso comunicativo entre Esther y Toni. La inmediatez de la interacción, el hecho de exigir rápidamente una respuesta, exasperan el diálogo. Además, el ritmo rápido con el que Esther exige una respuesta por parte del oyente, revelan un estado de nerviosismo y preocupación.

Por lo que concierne al nivel morfosintáctico, es interesante señalar la tematización en el enunciado “¡Y una mierda! Tú a mí ya no me das órdenes, a mí”. Podemos recordar brevemente que el fenómeno de la “tematización” consiste en alterar el orden de Sujeto-Verbo-Objeto y colocar al inicio el elemento que se quiere resaltar, independientemente de la función sintáctica; generalmente, ese elemento se pronuncia con mayor énfasis. La frase podía ser “Tú ya no me das órdenes a mí” o “Tú ya no me das órdenes”, pero al poner “a mí” antes y después del verbo, Esther pone mayor intensidad en el hecho de que Toni ya no puede mandar sobre ella.

La manera de apelar al interlocutor por medio de expresiones groseras y marcadas (“*Hijo de puta!*, ¡*Cerdo!*, ¡*Cabrón!*, ¡*Pedazo de cabrón!*”) y la actitud ante la exigencia de Toni, (“¡Y una *mierda!*...”) muestran el deseo de reprochar y de no colaborar con el receptor.

Observamos también que la interacción no respeta la organización estructural del discurso dialogal. Generalmente, las tres secuencias básicas (Calsamiglia, Tusón, 2004: 63) de un diálogo son:

-Inicio (saludos, preguntas, exclamaciones).

-Desarrollo (mantenimiento, cambio, retroalimentación, respuestas mínimas...).

-Final (ofrecimiento, aceptación, cierre).

En el caso que nos interesa, tanto el inicio (*¡Hijo puta!/ Condenado, lo que me contaron de ti era cierto./ Eres un cerdo con la cara más dura que he visto en mi vida, cabrón...*) como el final (*¡Y una mierda!/ Tú a mí ya no me das órdenes, a mí*) de la interacción no responden a fórmulas rituales específicas ni a las expectativas de los

eventos dialogales. Es evidente que solo dos personas que comparten experiencia, que tienen una relación, cierta complicidad y mayor grado de proximidad, puede interactuar de esta forma sin respetar las normas que rigen los encuentros comunicativos. Cuando Esther se acerca a Toni y toma la palabra, lo insulta y lo hace frente a otras personas que, inevitablemente, escuchan (oyentes involuntarios). Su actitud lingüística, sus gestos, la entonación fuerte, la mirada furiosa, etc., construyen una parte de su identidad y condicionan también la imagen del interlocutor que, lógicamente, reacciona intentando defender su trabajo y su persona.

Si consideramos las razones emotivas por las que la hablante agravia al oyente, podemos justificar, en parte, su papel comunicativo. De hecho, el contexto de situación y el estado de ánimo hacen prever la producción y la interpretación de los enunciados, aunque no siempre podamos anticipar expresiones marcadas o términos groseros. El uso del lenguaje soez, además del tono de la interacción, las finalidades de los enunciados y las emociones del momento, son marcadores de la pertenencia a un grupo y del conocimiento sociocultural compartido que poseen los interlocutores. Tal y como observa Firth (1935: 32), la conversación es un “ritual social” puesto que “es ahí donde encontraremos la clave para una mayor comprensión de lo que el lenguaje es y de cómo funciona”. El valor del contexto o del escenario se aprecia precisamente en la interacción verbal. “El lenguaje es una manera de tratar con la gente y con las cosas, una manera de actuar y de hacer que los otros actúen” (Firth, 1935: 31).

Los insultos de Esther quieren “despertar la conciencia” de Toni e inducirlo a actuar y a decir la verdad. Como dice Coseriu (1955-56: 308-309), las circunstancias del hablar, es decir, los *entornos* orientan los discursos y les dan sentido, y hasta pueden determinar el nivel de verdad de los enunciados. Cada discurso tiene un “fondo”, por lo tanto, hay que considerar: *el mundo social y psicológico* en el que se realizan los actos de habla, *el tema*, *el marco*, *el canal*, *el código*, *la forma del mensaje*, *el tipo de evento* y las características de los *participantes* (Brown y Yule, 1983). También es fundamental tener en cuenta el *cotexto* o entorno textual puesto que el significado de las palabras y de los enunciados depende de lo que se ha dicho antes y de lo que se dirá después. En nuestro caso, observamos que Esther reacciona de manera grosera porque cree que Toni, en la interacción anterior, le ha mentado y le ha ocultado su verdadera identidad, tal y como prevé su hermano policía. Al enterarse de que Toni no es quien dice ser y que, además, ha tenido un hijo con otra mujer, cambia de actitud

y, si antes se sentía decepcionada y herida (*A ver, tío, te podrías esforzar un poquito y decirme algo para que pueda pegarle un corte a mi hermano, Tú a mí no me quieres*), al descubrir la existencia de un niño, se enfada y manifiesta su rabia por medio de palabras malsonantes.

Más adelante, analizaremos detalladamente las palabrotas y las expresiones groseras de las secuencias dialogadas.

La “gramaticalización” de algunos elementos contextuales, a través de la “deixis”, es el fenómeno de la *indexicalidad*. Los interlocutores seleccionan los elementos de la situación (personas, lugares, acontecimientos, objetos...) que tienen relevancia en los objetivos y las intenciones de los actos de habla. Por esta razón, se colocan en primer plano o forman el fondo de la comunicación.

La “deixis” nos muestra de qué manera “las lenguas codifican o gramaticalizan rasgos del contexto de enunciación o evento de habla” (Levinson, 1983: 47). Son fundamentales: los participantes en el evento comunicativo, las personas a las que se dirigen los interlocutores, el momento en que se produce la interacción, y el lugar en que se realizan los actos de habla. El fenómeno de la deixis nos permite indicar el entorno contextual, por esta razón, atañe de manera específica a la pragmática.

Jakobson (1957) llamaba los *deícticos* “conmutadores” puesto que son elementos que conectan la lengua con la enunciación. Se encuentran en: pronombres personales, artículos, preposiciones, posesivos, demostrativos, adjetivos, verbos, adverbios que adquieren pleno significado en el contexto en que se producen.

Se habla de cinco tipos de deixis: *personal, espacial, temporal, social y textual*.

La *deixis personal* indica a las personas presentes en el momento de la enunciación y que participan en el evento comunicativo, y a las personas ausentes, relacionadas con las primeras. En los enunciados entre Esther y Toni “...Del hijo que le hiciste a la *tía esa* y luego la dejaste tirada”/ “¿*Chelo* te dijo que tiene un hijo mío?” / “*Esa* no, *la otra, la amiga... Natalia*”, además de hacer referencia al “yo” de Esther y al “tú” de Toni, se señalan a Chelo y a Natalia, ausentes en el momento de la enunciación, pero fundamentales para comprender el contexto de situación y el contexto. Esther hace referencia a Chelo y a Natalia por medio del demostrativo “*esa*”, del indefinido “*la otra*” y del sustantivo “*la amiga*”, es decir, Natalia, la amiga de

Chelo. Benveniste (1966) llama a la tercera persona gramatical la *no persona*, cuando su uso no se refiere a los protagonistas de la enunciación.

La *deixis espacial* indica el lugar en el que se produce el intercambio comunicativo. Es importante seleccionar lo que interesa destacar y dejar fuera del “escenario” lo que interesa de manera secundaria. Se señalan los elementos de lugar que se relacionan con el espacio que crea el sujeto de la enunciación. Toni, en el enunciado “Esther... *este* es mi trabajo y mi trabajo me lo respetas./ No te voy a aceptar que vengas *aquí* a estar montando ninguna escenita”, por medio del adverbio de lugar “aquí” y del adjetivo demostrativo “este”, señala el lugar en el que trabaja y expresa de manera implícita que su novia no puede montarle un numerito en su puesto de trabajo, es decir, en un espacio público delante de oyentes involuntarios y desprestigiando su imagen. También es interesante observar el dativo ético en “...este es mi trabajo y mi trabajo *me* lo respetas”. La pregunta de Toni “...¿Natalia está *aquí* y está diciendo que tiene un hijo mío?” es importante porque, además de expresar sorpresa, alude al hecho de que la situación es delicada y embarazosa. Natalia no está presente en el momento de la enunciación, pero es la protagonista del entorno contextual. Ella es la madre del supuesto hijo de Toni e, indirectamente, es quien causa el conflicto verbal entre Esther y Toni.

Aunque no nos ocupemos de los elementos no verbales, los gestos, los movimientos, las miradas, las posturas... constituyen indicadores significativos.

La *deixis temporal* indica los elementos temporales que se relacionan con el “ahora”, es decir, con el momento en que se produce la enunciación del “yo”. Los adverbios, las locuciones adverbiales de tiempo, las preposiciones o las locuciones prepositivas, los verbos y algunos adjetivos nos muestran las “fronteras” temporales que marcan el “ahora” respecto al “antes” y al “después” (Calsamiglia, Tusón, 2004: 121). El enunciado de Esther “...del hijo que le *hiciste* a la tía *esa* y *luego* la *dejaste* tirada”, destaca el uso del pretérito indefinido del verbo *hacer*, el demostrativo *esa*, el marcador temporal *luego* y el pretérito indefinido del verbo *dejar*, para aludir a un “antes”, a un tiempo alejado del “ahora”, pero que contribuye al “después”, en este caso, a la pugna verbal entre los interlocutores y al fracaso comunicativo.

Al expresar el enunciado, Esther está “reprochando” indirectamente a Toni y está “despertando su conciencia”; de hecho, quiere que el oyente tome conciencia del error cometido en el pasado y considere la posibilidad de “repararlo”.

La *deixis social* indica las identidades de las personas del discurso y la relación entre ellas o entre ellas y la eventual audiencia. En la variante estándar de la Península Ibérica se expresa con *tú* (que indica familiaridad, proximidad, confianza) y *usted* (que señala una forma de distancia, no conocimiento, respeto). La presentación de la persona tiene lugar tomando en consideración la función de los interlocutores con quienes se establece una relación. Esto permite escoger determinados tratamientos, diminutivos, apodos, etc. Es necesario respetar las normas del comportamiento en la vida social. Podemos marcar el papel social de las personas a las que nos dirigimos por medio de nombres propios, nombres de parentesco, elementos léxicos nominales (sustantivos y adjetivos) de tipo apelativo-relacional.

La *deixis textual* señala y organiza las diferentes partes del texto. En el espacio y en el tiempo de referencia hay un “arriba”, un “abajo”, un “antes”, un “después”. Se utilizan expresiones adverbiales de lugar y tiempo.

6.6. Contexto situacional de la tercera secuencia del corpus y *análisis pragmalingüístico de los actos disfemísticos entre Chelo y Toni*

Tercer diálogo – Contexto situacional

En el tercer diálogo observamos lo siguiente: Toni, al enterarse de que, supuestamente, tiene un hijo, va a ver a Chelo para comprender si es cierto que el hijo de Natalia es efectivamente su hijo. Puesto que conoce a Chelo y sabe que ella está despechada y se siente herida, teme que se lo haya inventado y que la historia del niño sea una mentira pensada para amargarle la vida y vengarse de él. Sin embargo, sí es cierto que Natalia tuvo un hijo de Toni, pero también es verdad que fue Chelo quien se puso en contacto con Natalia para que fuera al pueblo y se volviera a encontrar con su antiguo “amor”. La cantante sabía que, de esta forma, perjudicaría la vida de Toni y destruiría su relación con su actual pareja, Esther.

El diálogo está caracterizado por sentimientos fuertes como el reproche, la recriminación, la amenaza y el rencor. Al ver a Toni, Chelo se sorprende e,

irónicamente, le invita a cenar con ella, Natalia y su hijo. Es evidente que Toni tan solo quiere aclarar las cosas y saber la verdad. No tiene ninguna intención de quedarse y tanto menos de cenar con ellos, pero tampoco quiere pelear. Sin embargo, cuando ambos empiezan a echarse en cara temas del pasado, el tono del diálogo se va alterando hasta que los interlocutores llegan a amenazarse.

Aunque se trate de una “conversación” cara a cara, dinámica, con alternancia de turnos inmediata donde destaca la tensión dialógica, no hay cooperación puesto que los interlocutores se hieren verbalmente y se reprochan actitudes y decisiones que les perjudicaron en el pasado y que tienen repercusiones en el presente. Puesto que conversar es interactuar y negociar para llegar a un acuerdo, no podemos considerar el diálogo entre Chelo y Toni como una conversación o una relación interactiva. Observamos que los interlocutores no respetan las reglas del “juego” del lenguaje, sino que juegan a ganar. Cada uno de ellos intenta ganar la partida, amenazando e hiriendo verbalmente al otro. Por culpa del desprecio y de la ingratitud por parte de Dani (que ahora se hace llamar Toni), Chelo tuvo que sufrir consecuencias penosas, como el maltrato del marido y el divorcio. Aunque, en aquel entonces, ella hubiera hecho todo lo posible por ayudarle y evitarle la cárcel, Dani la despreció y desapareció de su vida. El recuerdo de aquel hecho despierta en la cantante el deseo de “*joderle*” la vida a Toni y de verle “sufrir un poquito”.

Está claro que los sentimientos de frustración y amargura impiden regular el intercambio comunicativo. No hay ni cooperación ni cortesía, aunque, al parecer, Toni no quiera reñir con Chelo. Pero el pasado sale a la luz y exaspera los tonos. Tanto Toni como Chelo habrían podido colaborar y respetar la *máxima de cantidad* (“contribuir a la información sin pasarse por exceso o por defecto”; Grice, 1975 y 1978); sin embargo, no moderan el tono ni las palabras injuriosas. Toni habría podido evitar decirle a Chelo que tarde o temprano el marido le habría dado “una paliza y una patada en el culo”; de hecho, dice más de lo que era necesario en ese momento; se pasa por exceso, por el simple gusto de ofender a la oyente. El enunciado desata la reacción de la mujer que, evidentemente, impulsada por la rabia y la sensación de impotencia, le dice que “a los chulos hay que *joderles* la vida todo lo que una pueda”.

La alternancia de los enunciados es un continuo tira y afloja y las intenciones del emisor y del receptor no coinciden. Los dos violan las *máximas* de *tacto*, *generosidad*, *aprobación* y *simpatía* (Leech, 1983). Toni intenta darle una opción a

Chelo diciéndole que le devolverá el dinero que ella le había dado para que huyera, pero Chelo no acepta esa opción porque no es el dinero lo que le interesa, sino la posibilidad de reanudar una relación con él. Ante este deseo, Toni reacciona de manera arrogante y ofensiva pidiéndole que le deje “tranquilo de una *puta vez*” porque “para ella no hay cariño” y si le “*jode*” la vida, se la va a “*joder*” él a ella. El uso de los términos soeces imprime mayor fuerza a lo dicho.

La reacción de Toni se refiere a la necesidad de “defender” su propio territorio. El interlocutor desea preservar su libertad de acción y no quiere que Chelo perjudique su imagen, tanto positiva como negativa. El deseo de no ver impedidos sus actos y de proteger su propio territorio se refiere a la *imagen negativa*, mientras que la voluntad de ver aprobados sus propios actos y la defensa de su propia estima hacen referencia a la *imagen positiva*. Toni no quiere que Chelo le quite o le destruya lo poco que él se ha construido en la “nueva vida”. El deseo, por parte de Chelo, de “joderle” la vida a Toni, representa un *acto amenazador de la imagen*.

Toni, en un primer momento, intenta mitigar la conversación conflictiva (“Por qué no nos dejamos vivir en paz el uno al otro?...¿Tú no crees que podríamos ignorarnos y ...?”), pero en el momento en que habla de la posibilidad de “ignorarse”, Chelo reacciona con rabia porque se siente despechada y menospreciada (“¿Ignorarnos?! Si eso es lo que has hecho siempre en tu *puta vida, cabrón/ ignorarme*”). La interacción se va alterando (“¡*Hos...tia puta!*! ¿Porqué no me dejas en paz de una *puta vez*, ya? [...] yo no tengo una *mierda*, pero lo poco que tengo me ha costado un huevo conseguirlo/ y como me lo *jodas*, te voy a *joder* yo a ti”). Ya no hay tentativas ni posibilidades de suavizar el discurso. En este caso, la cortesía no es pertinente puesto que destaca la voluntad clara, por parte de los interlocutores, de agredirse.

Hemos dicho que en la escala de mayor a menor potencial agresivo, los AAI (*Actos Amenazadores de la Imagen*) más fuertes son el insulto y el sarcasmo.

Recordemos los cuatro tipos de AAI:

-Actos que amenazan la imagen positiva del enunciador (actos autodegradantes).

-Actos que amenazan la imagen positiva del destinatario (insulto, ironía, reproche, etc.).

-Actos que amenazan la imagen negativa del enunciador y que pueden constituir un fracaso o un daño para sí mismos.

-Actos que amenazan la imagen negativa del destinatario (actos directivos, impositivos).

En el caso de Toni y Chelo, hay un conflicto abierto que no es negociable. No se puede asegurar la armonía en la relación interpersonal porque no hay relación y Toni le niega también el cariño (“... y cariño pa’ ti tampoco hay”). Los interlocutores se quieren dañar y no desean aplicar ninguna estrategia de cortesía. Tanto Chelo como Toni tienen deseos y exigencias diferentes que no permiten la eficacia conversacional. El hablante (H) no desea los deseos del oyente (O), por lo tanto, no hay una compensación dirigida a la imagen positiva del destinatario.

Tal y como señalan Brown y Levinson (1987: 101), la compensación implica la satisfacción parcial de un deseo, afirmando que los deseos propios son parecidos a los del destinatario. Si, por una parte, Brown y Levinson hablan de relaciones sociales pesimistas y “agónicas”, por otra parte, Kerbrat-Orecchioni (1996: 3-42) habla de *actos de refuerzo de la imagen* (ARI), como los agradecimientos, felicitaciones, buenos deseos, halagos, cumplidos, que implican una actitud positiva y alentadora en la relación interpersonal.

En nuestro caso, salvo poquísimos *procedimientos acompañantes* para la petición (“Prefiero hablar contigo/¿Puedo pasar?”), para la invitación (“Pasa, pasa. ¿Te quedas a cenar con nosotros?”), *reparaciones* y actos de justificación (“Mira, ni siquiera sabía que Natalia había tenido un hijo”) o enunciados *modalizadores* (“¿Por qué no nos dejamos vivir en paz el uno al otro y ya?/Los dos lo hemos tenido muy difícil siempre, Chelo./ ¿Tú no crees que podríamos ignorarnos...?”), no hay atenuadores que puedan rebajar la fuerza de los actos amenazadores.

6.7. Contexto situacional de la cuarta secuencia del corpus y *análisis pragmalingüístico de la interacción entre Chelo y Marco*

Cuarto diálogo – Contexto situacional

En el cuarto diálogo observamos algunos elementos que llaman la atención. Chelo y Marco están juntos y el policía está a punto de practicarle sexo oral a la cantante. En la conversación que tiene lugar algunos minutos antes del cunnilingus, Chelo teme que Marco le esté haciendo el amor solo para sacarle información sobre Toni (“Marco, ¿estás haciendo todo esto para sacarme algo más de Toni?”). El policía, en lugar de responder directamente a su pregunta, destaca que Chelo “está muy buena” (“Pero, ¿qué dices tía?/ Si tú estás muy buena”). La situación de intimidad permite que este enunciado no resulte tan descarado o insultante para la mujer. No hay respuesta a la pregunta de Chelo ni estrategias de atenuación. Para afirmar que no tiene segundas intenciones, Marco expresa el enunciado de manera directa y sin suavizar el contenido. Aunque la afirmación *Si tú estás muy buena*, no responde a la pregunta de la oyente, sirve como justificación implícita y alude a la intensificación de su interés por la mujer. Chelo no solo no se ofende, sino que constata efectivamente que “ella está muy buena”, pero esto no quita que el interlocutor haya evitado contestar a su pregunta (*Sí, ya sé que estoy muy buena, pero no me has contestado a mi pregunta*).

Cuando Chelo le advierte al policía que no le va a sacar ninguna otra información que pueda perjudicar a Toni, Marco contesta “Mira, yo lo único que quiero sacarte a ties el zumito que te sale de aquí en el medio cuando te pones contenta de verdad, mi vida”. Es evidente que la situación de proximidad y de intimidad permite que el enunciado sea apropiado, aunque pueda denotar descaro. Sin embargo, según nuestra opinión, el enunciado “¿Pero quién puede estar pensando en ese gilipollas teniendo lo que tengo yo aquí delante de las narices?” no resulta muy respetuoso ni adecuado para la oyente.

6.7.1. La modalidad

Es importante observar *cómo* se dicen las cosas. De hecho, la *modalidad* es un fenómeno discursivo característico del proceso de la enunciación. Las

representaciones mentales (Bally, 1932: 35) se refieren, por una parte, a una realidad y, por otra, a la manera en que el sujeto ve esa realidad. En el enunciado “...Si tú estás muy buena”, Marco reacciona a la representación de la realidad, constatándola, apreciándola y deseándola. Marco *piensa* o *considera* que Chelo es una mujer atractiva, *aprecia* el aspecto físico de la cantante, y *desea* tener una relación con la mujer. Por medio de esa frase, se comunica el pensamiento del hablante. Marco *juzga* si Chelo es guapa o no; *estima* que es una mujer deseable y *manifiesta el deseo* de poseerla.

Tenemos un juicio de hecho, que surge del entendimiento, un juicio de valor, que surge del sentimiento, y un acto volitivo, que surge de la voluntad. “La modalidad tiene como expresión lógica y analítica un *verbo modal* (por ejemplo, *creer*, *alegrarse*, *desear*) y su sujeto, un *sujeto modal*.” (Calsamiglia, Tusón, 2004: 174). El fenómeno de la modalidad se refiere a la expresión verbal o no verbal de la visión del hablante respecto al contenido proposicional de los enunciados que emite, por lo tanto, afecta a lo *dicho*. Hay una relación entre el locutor y sus enunciados y la manera en que los expresa. La *expresividad* implica diferentes formas de decir las cosas y está relacionada con la manera relajada, informal, familiar o íntima en la que interactúan los interlocutores. El enunciado de Marco “...Si tú estás muy buena”, indica una *modalidad apreciativa* y una *evidencia sensorial*.

Las expresiones con función modalizadora, denominadas por Barrenechea (1979: 39-59) “operadores pragmáticos”, indican la posición que toma el locutor ante sus enunciados, y marcan la relación entre los interlocutores. En este caso, la relación de proximidad entre el hablante y la oyente permite la “naturalidad” del enunciado.

Por lo que concierne a los enunciados, emitidos por Marco, “Mira, yo lo único que quiero sacarte a ti es el zumito que te sale de aquí en el medio cuando te pones contenta de verdad, mi vida” y “¿Pero quién puede estar pensando en ese gilipollas teniendo lo que tengo yo aquí delante de las narices?”, cabe destacar que, en realidad, encubren la verdadera intención del hablante, es decir, la de sacarle información a Chelo sobre la vida pasada de Toni, el novio de su hermana Esther. Al enterarse de que Chelo no tiene la menor intención de contar datos que puedan perjudicar a Toni, el policía cambia de táctica y destaca las “cualidades físicas” de la oyente, haciendo apreciaciones sobre sus intimidades. Una vez asumido que no puede satisfacer su curiosidad ni sacarle más información a la cantante, Marco se involucra en otra

conversación y responde activamente a las nuevas intenciones de los enunciados. De hecho, la conversación entre los interlocutores “cambia de rumbo” y deriva hacia temas vinculados con su propia relación de intimidad.

Los enunciados “¿Y cuando me comiste a mí el rabo el primer día no te estabas volviendo loca sola y exclusivamente por el propio rabo?” y “Mira/cuando una tía se come un rabo no se lo come solo por el puto rabo/se lo come por el hombre que hay detrás”, revelan una *transacción de información* (Calsamiglia, Tusón, 2004: 183) entre el locutor y el alocutario y un contexto, en este caso, íntimo, adecuado y propicio.

La comunicación entre Marco y Chelo es un proceso de interpretación de intenciones que tiene implicaciones e inferencias. Aunque dichos enunciados no sean una consecuencia lógica de los anteriores (“¿Pero quién puede estar pensando en ese gilipollas teniendo lo que tengo yo aquí delante de las narices?, “Que te quede claro, luego no me vengas con pamplinas”), son pertinentes en un contexto de intimidad donde Marco está a punto de darle sexo oral a la interlocutora.

Entre las posibles intenciones del locutor en el enunciado “¿Y cuando me comiste a mí el rabo...?”, podríamos destacar el deseo del hablante de “exaltar” su propio órgano sexual, la voluntad de “excitar” sexualmente a la oyente, la constatación de que la receptora tiene ganas de “hacer el amor” con el emisor. Por lo que concierne, en cambio, al enunciado de Chelo “...cuando una tía se come un rabo no se lo come solo por el puto rabo/se lo come por el hombre que hay detrás”, podemos observar la intención de “defender” su posición como mujer sensible y consciente del valor emotivo de un acto sexual. En realidad, el enunciado, que podría aludir al “amor” que una mujer siente al “comerse el rabo” de su pareja, podría ser incongruente puesto que Chelo no está enamorada de Marco sino de Toni. El policía le cae bien, pero no siente amor por él. Es evidente que se puede interpretar como un enunciado que tiene un significado pragmático-discursivo y que encierra segundos sentidos. Por eso pensamos que Chelo se refiere a lo que sienten las mujeres cuando satisfacen oralmente el sexo de un hombre. Recordemos la diferencia entre “decir, querer decir y decir sin querer” (Reyes, 1990: 43). “...compartimos una parte de nuestras experiencias como seres humanos y, por lo tanto, podemos “descansar” en ese conocimiento compartido (que puede ser mayor o menor, desde luego) al emitir nuestros enunciados” (Calsamiglia, Tusón, 2004: 186). Gracias al conocimiento y a las experiencias de vida de los receptores, se puede compartir el sentido de la conversación.

6.8. Contexto situacional de la quinta secuencia del corpus y *análisis pragmalingüístico de la interacción entre Chelo y Toni*

El diálogo en cuestión es una muestra de la rabia de los interlocutores y del resentimiento mutuo. Las palabras malsonantes refuerzan el rencor, sobre todo si consideramos que antes de que volviera a aparecer Chelo, Toni estaba intentando rehacer su vida. Aunque comprendamos que, tarde o temprano, el hermano policía de su novia Esther lo iba a descubrir todo y daría con su verdadera identidad, Toni se da cuenta de que está metido en un buen lío, es perseguido por la justicia y necesita huir para que no lo metan en la cárcel.

El hablante manifiesta una *fuerza ilocutiva directiva*, expresa un *acto locutivo directo* en el que le *pide /exige* dinero a Chelo: “Necesito dinero que tengo que irme del pueblo”, y hace dos preguntas inquisitivas: “¿Cuánto puedes darme?”, “¿Cuánto llevas encima?”; la oyente no solo no cumple la petición, sino que ataca al emisor: “¿Pero tú eres *gilipollas*? ¿Dónde *coño* voy a llevar dinero en este traje? Y aunque lo llevara, soy capaz de pegarle fuego antes de darte a ti otra vez ni una *puta* peseta.” Al “preguntar” “¿Pero tú eres *gilipollas*?”, Chelo aparentemente transgrede la *máxima de relación* (Grice, 1975: 516-517), de hecho, aunque se exprese de forma agresiva y grosera, violando la *máxima de manera*, lo hace con la intención de desencadenar un tipo de inferencia – *la*implicatura* – para que Toni infiera el significado del acto de habla maleducado. Antes de decirle claramente que no lleva dinero porque va vestida con un traje de noche que, evidentemente, no tiene bolsillos (“¿Dónde *coño* voy a llevar dinero en este traje?”), Chelo piensa que el interlocutor va a realizar la implicatura necesaria a la primera “pregunta”. La mujer incumple la *máxima de cantidad* cuando su contribución resulta más informativa de lo necesario y, probablemente, no venga al caso: “Y aunque lo llevara, soy capaz de pegarle fuego antes de darte a ti otra vez ni una *puta* peseta”. Sin embargo, el enunciado puede ser *relevante* (Sperber y Wilson, 1986a, 1986b: 583-598) puesto que *reconstruye* significados implícitos y alude a hechos pasados que implican a los dos interlocutores. Al final de la secuencia dialogada, Chelo confiesa que, diez años atrás, le había dado dinero a Toni a fin de que pudiera escapar de la policía: “Hace diez años te puse el dinero en la mano porque la encerrona te la organicé yo... Yo sabía que Natalia estaba preñada y que ibas a poner tierra por medio en cuanto que te enteraras./ Yo quería escaparme de mi marido/ (llora) y quería escaparme contigo *hijo de puta*. (llora)/ Le

dije a la policía lo que ibais a hacer y te avisé solo a ti de que os estaban esperando/ te avisé solo a ti /y mira cómo me lo pagaste”. Su deseo era el de huir con él, pero, evidentemente, el interlocutor no manifestaba el mismo anhelo.

El ritmo de la interacción, el tono de la voz de los interlocutores, el énfasis prosódico, los términos soeces, las miradas llenas de odio, la violencia en las intenciones, son indicios contextualizadores que expresan significados implícitos. El significado referencial de la conversación es marcado por las palabrotas que destacan los sentimientos de rabia y el reproche por ambas partes. El propósito del discurso de Toni no es tan solo la necesidad de recibir dinero para escapar de la ley, sino también de recriminación. Toni pone en práctica su intención a través de su plan (fracasado) de huida, pero también quiere inquirir. Puesto que hay cuatro coches de la guardia civil esperándole, Toni quiere saber si Chelo lo ha delatado contándole todo a Marco “¿Qué **cojones** tú le has dicho al capullo de tu policía?”, y cuando intenta repetirle la pregunta para que la mujer confiese, Chelo acentúa el conflicto y evita la colaboración “Tú a mí no me repites una *mierda* si a mí no me da la gana”. Este enunciado desencadena aún más la rabia del interlocutor que reacciona de una manera violenta y amenazadora “Y te parto la cara, ¡*cojones!* [...] habla claro, *perra* [...] llora, llora que te voy a dar pa’ que llores”.

Tal y como hemos visto, en la conversación que nos interesa, las metas del emisor y del receptor no coinciden y son incompatibles. Además del acuerdo, tácito o explícito, faltan elementos como el aprecio, la consideración, el cariño y la complicidad mutua. Al final, los *productos* (Hymes, 1972: 35-71) que consiguen Toni y Chelo no son los que se esperaban. Esto lleva al intento fallido de la interacción, y los enunciados realizativos, que no describen el estado del mundo sino que lo transforman, *fracasan*, de hecho, no se cumplen las *condiciones de éxito* ni de *felicidad*. Las circunstancias de la conversación entre Chelo y Toni no son apropiadas, por esta razón, el *acto de habla* no es *afortunado*, sino todo lo contrario, es decir, *fallido*.

6.9. Análisis de los términos malsonantes y de las expresiones vulgares

Vamos a analizar detalladamente los términos soeces y las expresiones groseras de las secuencias dialogadas del corpus.

GILIPOLLAS – COJONES - ¡HOSTIA!

Mira Esther/ tu hermano es tremendo gilipollas . Y estoy a punto de pensar que tú también/ ¿Se puede saber qué cojones le he hecho yo a tu hermano?/ Parecéis moros, ¡hostia! / Se nota que estáis a un tiro de piedra de Marruecos.	Certo Esther che tuo fratello è davvero uno stronzo . E comincio a credere che tu sei uguale./ Si può sapere che cazzo gli ho fatto (io) a tuo fratello?/ Sembrate spie arabe... Si vede proprio che siete a un tiro di schioppo dal Marocco.
---	---

GILIPOLLAS (R, Smd, Tdmo)

Dicho término aparece en las películas *Rencor*, *Sueño de una mujer despierta*, *Te doy mis ojos*. Lo estudiaremos en este capítulo y no repetiremos nuestras observaciones al respecto en los apartados destinados al análisis de las otras dos películas, pero sí añadiremos los elementos nuevos que consideremos significativos en el estudio de las palabras malsonantes que nos interesan.

“Tu hermano es tremendo *gilipollas*” → Tuo fratello è davvero uno *stronzo*.

Etimología

Vamos a observar la etimología de *gilipollas* según Pancracio Celdrán Gomariz. Resumiendo los datos señalados por el lingüista, destaca que *gilipollas* es un término usado generalmente en España cuando se quiere tachar a alguien de estúpido, bocazas e insoportable. Se ofende con “escarnio mediante una mezcla explosiva de términos: gilí o tonto y mierda más pollas o pijo, carajo, evocándose así un universo ínfimo que enmarca al individuo en un campo semántico ingrato” (2008: 460). Una persona *gilipollas* saca a relucir o divulga noticias que se deberían guardar secretas;

pero no lo hace aposta o para acarrearle un daño a alguien, sino solamente por estupidez y poca inteligencia. “No es malo porque no tiene coeficiente intelectual suficiente, pero es muy inoportuno y por ello peligroso, ya que puede echar cualquier cosa a perder llevado de su falta de juicio y ausencia de criterio para calibrar el alcance de sus acciones y discurso” (2008: 460).

Tal y como señala el autor, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua considera que *gilipollas* viene de la voz árabe *yahil* o *yihil* = bobo, muy utilizada entre los hablantes de la España musulmana. En el romance, *gilí* (sujeto tonto, ignorante y aturdido), deriva del gitano *jilí* (sujeto inocente y cándido). Camilo José Cela, en su *Diccionario del erotismo* (1968), precisa que la segunda parte del término hace referencia al pene. El encuentro entre los dos vocablos da como resultado una especie de “poya tonta, picha loca, tonto (de) la pija, pichi-lelo”, es decir, tonto del carajo/de la polla. Equivale a decir que una persona piensa con el pene y no con el cerebro.

Según algunos estudiosos, en la época medieval, *gili* (tonto) y *polla* (pene) hacían referencia a los “hombres que solo engendraban hijas, puesto que en aquella época se apreciaba el nacimiento de varones. Gilipollas significaba que su pene era tan estúpido que no sabía cómo tener hijos”.¹³⁸ Otros afirman que se es *gilipollas* desde el nacimiento, desde la “vida espermatozoica”, por lo tanto, ser *gilipollas* es un factor genético. Por lo que concierne al término *gilí*, al parecer, viene de una variante del gitano español *jil* = fresco, reciente, nuevo; en sentido figurado, ingenuo, novato, inocente. También se refiere a una persona que se lo toma todo a chirigota precisamente por ser un tonto perdido, un estúpido en exceso o un lelo.

Cuando queremos “quitar hierro al insulto *gilipollas* variando la segunda parte del compuesto, con lo que restamos fiereza al conjunto” (Celdrán Gomariz, 2008: 462), utilizamos *gilipuertas* (“stronzetto/coglioncello”). Si traducimos el término vulgar *gilipollas* al italiano, observamos que podemos considerar diferentes opciones, como las vulgares *cazzone*, *coglione*, *faccia di culo*, *mezzasega*, *merda*, *minchione*, *segaiolo*, *stronzo*, *testa di cazzo*.¹³⁹ También podemos optar por términos menos vulgares como: *babbeo*, *cretino*, *idiota*, *imbecille*, *sciocco*, *stupido*.

No podemos traducir *gilipollas* al italiano de manera literal, como por ejemplo: *stupido/scemo pene* o algo parecido. De hecho, en italiano, no decimos *pene o cazzo*

¹³⁸<http://etimologias.dechile.net/?gilipollas> (última consulta 19-08-2017).

¹³⁹<http://it.bab.la/dizionario/spagnolo-italiano/gilipollas>; <https://it.glosbe.com/es/it/gilipollas> (última consulta 19-08-2017).

moscio o molle para referirnos a una persona idiota o cretina. Sin embargo, cabe señalar que tenemos un término parecido que es *mezzasega*. Aunque no signifique pene “tonto” o “blando”, sí hace referencia a un hombre con un pene pequeño; hecho que, evidentemente, puede constituir un problema para un hombre. Efectivamente, si observamos el origen etimológico de algunos de los sinónimos malsonantes de *gilipollas*, notamos que todos aluden a la incapacidad del hombre de manifestar sus atributos sexuales de auténtico *macho*. De la misma manera en que tenemos *picha corta, polla tonta, picha loca, pichi lelo*, etc., en italiano, encontramos *mezzasega, segaiolo* que representan a hombres con un pene pequeño y a individuos que, al no tener un órgano sexualmente potente, capaz de satisfacer plenamente a una mujer, optan por satisfacerse de manera individual. De aquí que se sientan idiotas, viles o estúpidos.

En la traducción para el doblaje, hemos optado por el término *stronzo*. Podíamos haber escogido *testa di cazzo*, pero por razones de sincronía labial y por respeto de la isocronía, hemos preferido la palabra malsonante más inmediata y menos larga. En italiano, *stronzo* es precisamente un “pedazo de mierda”, es decir, un ser despreciable, que no vale nada.

MEZZASEGA – SEGAIOLO - STRONZO

Etimología

En este apartado, vamos a observar la etimología de algunos de los términos que podemos utilizar para traducir *gilipollas* al italiano. Hemos optado por *mezzasega, segaiolo, stronzo* puesto que estudiaremos las restantes malas palabras (*cazzone, coglione, faccia di culo, minchione, testa di cazzo*) en otros apartados.

MEZZASEGA

Mezzasega (‘perdedor, gilipollas, nulidad, persona incapaz, inepta...’) está compuesto por el femenino de *mezzo*, *mezza* y *sega*, con el significado de ‘masturbación masculina’. También significa ‘persona piccola, fragile e

insignificante’ y ‘persona incapace, che fallisce nelle cose più facili’.¹⁴⁰ También tenemos otras acepciones, como: ‘persona di piccola statura’, ‘persona incapace, priva di qualità’.¹⁴¹

Según el diccionario de Marco Zanni (2001: 208), los insultos (sinónimos entre ellos) *mezza calza*, *mezza calzetta*, *mezza cartuccia* (en español, *enano*, *pelagatos*, *petardo*, *calzonazos*, *cagueta*, *don nadie*, *nulidad*), *mezza porzione*, *mezza pugnetta* (‘hombre despreciable, de poco valor’), *mezza sega*, *mezza tacca* (‘persona de poca monta’), tienen doble significado:

-Por una parte, indican a una persona de baja estatura (“uno alto un metro e un cazzo, fisicamente inefficiente”) y, por otra, se refieren a una persona mediocre, de poco valor, bajo diferentes puntos de vista, humano, profesional o sexual (“in questo caso, uno dei casi più gravi, potrebbe essere arrestato per ‘modestie sessuali’”).

SEGAIOLO

Por lo que concierne al término *segaiolo*, traducido al español de varias maneras, como por ejemplo: ‘gilipollas, huevón, onanista, pajero, pajillero, pendejo, puñetero’), tiene dos acepciones:

-“Si dice di uomo che si masturba abitualmente”.

-“Si dice di persona che vale poco; anche, di chi perde tempo senza concludere nulla”.¹⁴²

En la enciclopedia Treccani, tenemos las mismas definiciones: *segaiolo* m. volg.

-“Onanista, individuo dedito alla masturbazione”;

-“uomo che dimostra una timidezza odiffidenza eccessiva nei confronti delle donne”;

-“fig. Persona inconcludente, inetta; perditempo”.¹⁴³

Tanto en italiano como en español, tenemos el término *pugnetta*, que en una de sus acepciones, alude vulgarmente a “Atto di masturbazione maschile. Fig., *mezza pugnetta*, uomo da poco o di piccola statura”.¹⁴⁴

¹⁴⁰<http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=mezzasega> (última consulta 19-08-2017).

¹⁴¹<http://dizionari.repubblica.it/Italiano/M/mezzasega.php> (última consulta 19-08-2017).

¹⁴²<http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=segaiolo> (última consulta 19-08-2017).

¹⁴³http://www.treccani.it/vocabolario/segaiolo_%28Sinonimi-e-Contrari%29/ (última consulta 19-08-2017).

¹⁴⁴<http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/masturbazione/> (última consulta 19-08-2017).

En el *Dizionario Storico del Lessico Erotico Italiano* de Valter Boggione y Giovanni Casalegno, (1996: 198), *pugnetta* viene de *pugno* y designa “plasticamente (dalla forma che la mano assume) l’atto onanistico” (Lotti). Según Ferrero (1991), el término viene de la jerga de los prostíbulos, y, para Belli,¹⁴⁵ el sustantivo *Pugnettara* indica a la prostituta que cumple profesionalmente el acto de la masturbación. *Segaiolo*, en cambio, es el que se masturba con frecuencia. Para Zanni, un *segaiolo* es, como en español, un onanista, es decir, un individuo de sexo masculino que siente placer sexual masturbándose (“prova piacere sessuale manipolando i propri genitali, scioccamente convinto che chi fa da sé fa per tre”; Zanni, 2001: 324). También hace referencia a un joven inexperto, tímido, inhibido, que, generalmente, se corta con las mujeres. El término subraya la relación entre frustración y masturbación, destacando la máxima toscana “Chi non è bono a una sega si fa le seghe” (Zanni, 2001: 324). En la región de Toscana, “una sega” significa “niente o meno di niente” (“non capire/ non contare/non valere/non importare una sega”). El estudioso Zanni nos propone una última acepción: “Persona lenta di cervello o gracile e piccola di statura. In questo senso l’epiteto deriva dalla credenza popolare e bacchettona che le seghe rovinano il cervello e fanno rimanere piccini” (2001: 324).¹⁴⁶

STRONZO

Por lo que concierne a *stronzo*, traducido al español de varias maneras, como por ejemplo: *cabrón*, *canalla*, *capullo*, *gilipollas*, *mierda*, *mojón*, *mamón*, *idiota*, *imbécil*, *ojete*, *pendejo*, *tonto del culo*, etc.), las acepciones que nos proponen los diccionarios generalmente son:

-“Massa fecale solida di forma cilindrica”

-“Persona odiosaprobabilmente dal longobardo “strunz” = “sterco, merda”.

El diccionario Treccani señala: -“Vulgare epiteto ingiurioso, la cui connotazione offensiva si è andata via via riducendo con il tempo, fino a significare, genericamente, «persona inetta e incapace, o che comunque si comporta in modo criticabile». Spesso anche scherz., in tono amichevole: *dai, non fare lo s., vieni con noi!* Anche in funzione di agg. (come attributo o come predicato): *che ragazza stronza!; ma sei proprio*

¹⁴⁵Belli, G. "Tutti i sonetti romaneschi" su: www.intratext.com/IXT/ITA1554/_PFM.HTM e www.intratext.com/IXT/ITA1554/_PFL.HTM (última consulta 19-08-2017).

¹⁴⁶Persona con un cerebro lento o grácil y baja de estatura. En este sentido, el epíteto viene de la creencia popular y mojígata por la que la masturbación arruina el cerebro y no hace “crecer”.

stronzo!; *quanto siete stronze!*; *impiegati stronzi così non ne avevo mai conosciuti!* (e, con tono scherz. e amichevole: *sei il solito s.!*); con riferimento a atteggiamento, discurso e sim., stupido, odioso, detestabile”.¹⁴⁷

Vamos a traducir las definiciones que indica Zanni (2001: 354) para el término *stronzo*:

-Persona incompetente/inhábil, estúpida y mezquina.

-Individuo inconfiable/pérfido/traicionero, malvado, despreciable.

El diminutivo *stronzetta* se refiere a una chica “leziosa, smorfiosa e piena di sé” (cursi, melindrosa y engreída).

Si traducimos el término español *gilipollas* con el vocablo malsonante *stronzo*, no nos estamos alejando de la acepción de los dos términos puesto que ambos aluden a una persona despreciable, vil, que no vale nada, que es totalmente insignificante y que se porta como un auténtico “pedazo de mierda”. De ahí la referencia también a persona “sin cojones”.

Hemos decidido traducir “Tu hermano es tremendo *gilipollas*” →”Tuo fratello è davvero uno *stronzo*”, en lugar de *mezzasega* o *segaiolo* porque el hermano de Esther, que es policía, está investigando sobre la verdadera identidad de Toni y cree que el novio de su hermana es un ser despreciable, un delincuente. Con esta acepción, podíamos optar también por *testa di cazzo*, pero en el doblaje encajaba el término *stronzo*, reforzado por el adverbio *davvero*. Los insultos *cazzone*, *coglione* nos habrían hecho pensar en una persona estúpida, incapaz, inútil, tonta, más que en un individuo ruin y despreciable.

...QUÉ COJONES - ¡HOSTIA!

¿Se puede saber qué **cojones** le he hecho yo a tu hermano?/ Parecéis moros, **¡hostia!**→Si può sapere che **cazzo** gli ho fatto io a tuo fratello?/ Sembrate spie arabe...

COJÓN - COJONES

Etimología

¹⁴⁷<http://www.treccani.it/vocabolario/stronzo/> (última consulta 19-08-2017).

Vamos a observar las etimologías de *cojón*, *cojones*, *cazzo* y *coglioni*.

COJÓN - COJONES

Cojón (plural *cojones*) viene del latín *coleo* ('bolsa de cuero') y de su acusativo *coleonem*. Tal y como señala Virgilio Ortega (2015: 259), "el nombre latino *coleus*, 'bolsa de cuero', cambia en latín vulgar a *coleo*, *coleonis*, la 'bolsa' que sujeta los testículos [¿tendrá que ver con el griego *koleós*, que también significa 'estuche'?]. Y de ahí se forma esa palabra, **cojón**, tan larga en el tiempo [ya es milenaria] y tan amplia en el espacio [es común a todas las lenguas romances, e incluso al esperanto: *kojonoj*], pero, sobre todo, tan fecunda en la literatura popular [hasta el punto de que CJC, ese **acojonante** escritor del reciente *municipium* de *Iria Flavia*, le tendrá que dedicar todo un volumen de su *Diccionario secreto*"].

Para profundizar en las diferentes expresiones con *cojón/cojones*, hemos consultado diversos diccionarios, como por ejemplo, el *Diccionario de argot español* de Víctor León (1992), el *Diccionario de Uso Clave* de SM (2002), el *Diccionario de dichos y frases hechas* de Buitrago (2008), el *Diccionario del origen de las palabras* de Buitrago y Torijano (1998), el *Vox* (2002), el *Diccionario de María Moliner* (2007), el *Diccionario de Salamanca* (2003), diferentes manuales de expresiones idiomáticas, diccionarios en línea, y manuales de fraseología.

Entre las expresiones idiomáticas con el término *cojón*, podemos recordar:

- ❖ *Chúpame un cojón* = expresa desprecio, enojo o negación.
- ❖ *De cojón / de cojón de mico / de cojón de pato viudo* = algo estupendo, muy bueno, impresionante, tremendo; muy grande, muy intenso.
- ❖ *De cojón virado* = algo difícil, peliagudo.
- ❖ *Importar un cojón* = no importar, tener sin cuidado.
- ❖ *No valer un cojón* = no tener ningún valor o mérito.
- ❖ *¡Tócame un cojón!* = frase que expresa desprecio, enojo o negación.
- ❖ *Valer / Costar un cojón* = valer / costar mucho.
- ❖ *¡Un cojón!, ¡un cojón de mico!, ¡y un cojón!* = formas despectivas de negación, rechazo o disconformidad.

Por lo que concierne a las acepciones de los modismos con *cojones*, cabe señalar que el castellano tiene diferentes y muchas de dichas expresiones coloquiales son vulgares.

Veamos algunas:

Si va acompañada de un numeral adquiere significados distintos, según el número utilizado.

- ❖ *Costar/Valer un cojón* = ser caro o costoso (*valere/costare un casino*).
- ❖ *Tener dos cojones /Tener un par de cojones* = ser una persona valiente (*avere i coglioni/ le palle quadrate/avere fegato*).
- ❖ *Importar tres cojones* = despreciar algo o a alguien (*sbattersene i coglioni/le palle, infischinarsene, fregarsene*).
- ❖ *Este problema tiene muchos cojones* = ser difícil de solucionar por ser complejo (essere un problema grosso, un guaio; *sono cazzi amari; adesso sono cazzi*).
- ❖ *Arrugársele los cojones a alguien* = atemorizarse, acobardarse (*avere la strizza nel culo*).
- ❖ *Caer o sentar como una patada en los cojones/en los mismísimos* = sentar mal; desagradar profundamente (*stare qualcuno sul culo/sul cazzo; è come avere un dito nel culo*).
- ❖ *Caérsele a uno los cojones al suelo* = decepcionarse (*cadere le palle; cadere il latte nelle ginocchia*).
- ❖ *Cortarse los cojones/Apostar los cojones* = apostar, desafiar (*tagliarsi i coglioni; giocare le palle*).
- ❖ *¡Cojones!* = interjección de enfado, indignación, fastidio, sorpresa, admiración, alegría, etc. (*Cazzo!, Porco cazzo!, Porca puttana!*).
- ❖ *Dolerle los cojones a alguien* = agotársele la paciencia a alguien, estar harto (*mi sono rotto i coglioni / le palle*).
- ❖ *¡Échale cojones!* = expresión de admiración o disgusto; mostrar valentía, coraje o determinación (*avere le palle/i coglioni / farsi il culo*).
- ❖ *Hinchar los cojones* = molestar, fastidiar, dar la lata (*rompere i coglioni/le palle*).
- ❖ *No haber más cojones* = no haber más remedio / más solución / más alternativa (*non ci sono cazzi [che tengano]*).
- ❖ *No hay cojones que valgan* = indica lo inútil de cualquier excusa o argumento (*non ci sono cazzi [che tengano]*).
- ❖ *No tener más cojones* = no tener más remedio; no existir otra solución o alternativa (*non ci sono cazzi*).
- ❖ *Partirse / Romperse los cojones* = trabajar mucho, denodadamente; esforzarse mucho en algo (*rompersi / farsi il culo*).

- ❖ *Poner los cojones encima de la mesa* = imponerse; mostrar seguridad, determinación y desafío (*tirare fuori i coglioni / le palle*).
- ❖ *Ponérsele los cojones por corbata / de corbata / ponérsele los cojones en la garganta* = sentir miedo, preocupación o temor; cagarse de miedo (*cagarsi sotto/farsela addosso*).
- ❖ *Tener cojones* = ser una persona valiente (*avere le palle/avere i coglioni / avere fegato*).
- ❖ *¡Tendrá cojones!* = Tendrá valor (expresa asombro, sorpresa) (*Ma che cazzo!; Si è mai visto!, E che cazzo!*).
- ❖ *Estar acojonado/a; persona que acojona* = el prefijo “a” modula el significado y expresa “miedo” (*avere lo scagozzo; farsela addosso dalla paura; cagarsi sotto*).
- ❖ *Es para descojonarse / persona que descojona* = el prefijo “des” significa “reírse” (*è da sbellicarsi dalle risate*).
- ❖ *¡Me cago en los cojones!* = frase interjetiva de enojo, contrariedad, decisión, etc. (*Porco cazzo!, Porca puttana!*).
- ❖ *Ser algo cojonudo / hacer algo cojonudamente* = ser perfecto o hacer algo a la perfección (*essere una figata; che figo/che fico/che figata!*).
- ❖ *Ser un cojonazos* = ser una persona indolente, aburrida, abúlica (*essere uno scassa minchia, uno sfigato, un rompipalle / rompicoglioni*). Se refiere a una “persona tan tranquila que parece que los cojones le pesan tanto que le impiden menearse. Atar los cojones es tanto como impedir actividad a la criatura a quien se hace” (Celdrán Gomariz, 2008: 258). También *calzonazos*, hombre demasiado condescendiente, de poco carácter. Otras acepciones son: “cojones grandes; tener flema, pachorra; tener desfachatez, caradura, cinismo”.
- ❖ *Se toca los cojones todo el día / Tocarse los cojones* = el reflexivo indica a una persona vaga que está de brazos cruzados, holgazaneando, comiendo la sopa boba (*grattarsi i coglioni/le palle/non fare un cazzo tutto il giorno*).
- ❖ *¡Tócame los cojones!* = frase que expresa indiferencia, desprecio o superioridad manifiesta (*me ne sbatto il cazzo; non me ne frega un cazzo!*).
- ❖ *Tócate los cojones* = el imperativo denota sorpresa, asombro, admiración ante algo negativo (*Ma vaffanculo!/Cazzo!*).
- ❖ *Tocar los cojones a alguien* = fastidiar, molestar, incordiar, importunar, dar la lata (*rompere il cazzo/i coglioni/le palle/scocciare*).

Las preposiciones matizan las expresiones.

- ❖ *Colgar los cojones detrás de la puerta* = mostrar una actitud sumisa (*lasciare le palle a casa*).
- ❖ *Colgar de o por los cojones a alguien* = amenazar a alguien (*appendere qualcuno per i coglioni*).
- ❖ *Dejar los cojones en casa* = mostrar una actitud sumisa (*lasciare i coglioni a casa/ Non avere le palle*).
- ❖ *De los cojones* = se utiliza para criticar o enfatizar algo de manera negativa (*del cazzo*).
- ❖ *Estar hasta los (mismísimos) cojones* = la preposición *hasta* indica que no soportamos o no aguantamos más; que estamos hasta las narices/estamos hartos (*averne i coglioni pieni/averne le palle piene/gonfie*).
- ❖ *Estar metido hasta los cojones* = estar metido de lleno en un asunto comprometido (*essere nella merda fino al collo*).
- ❖ *Hacer algo por cojones* = la preposición *por* se refiere a la obligación de hacer algo; hacer algo a la fuerza, obligatoriamente, porque sí (*Non ci sono cazzi*).
- ❖ *¡Manda cojones!* = expresión que indica algo inaudito, incomprensible, paradójico, injusto, abusivo o desgraciado (*Porca puttana!, E che cazzo!, Ma che cazzo!, Hai visto mai?, Ma ti pare?, etc*).
- ❖ *Metérsele algo en los cojones* = obstinarse, empeñarse en algo (*ficcarsi qualcosa in testa*).
- ❖ *¡Métetelo en los cojones!* = expresión de enojo con que se rechaza una cosa (*Col cazzo!, Manco per il cazzo!, Sta minchia!*).
- ❖ *¡Por los cojones!* = forma de negación (*Col cazzo!, Manco per il cazzo!, Sta minchia!*).
- ❖ *¡Por mis cojones!* = expresión que denota firme propósito o determinación (*giocarsi i coglioni; scommettere sui propri coglioni*).
- ❖ *Pasarse algo por los cojones* = pasar de algo; no tomar en consideración algo porque no interesa; no preocuparse por algo. Expresa indiferencia, desprecio o superioridad (*sbattersene i coglioni/le palle*).
- ❖ *¡Qué ... ni qué cojones!* = fórmula de rechazo o de negación respecto de lo que alguien acaba de afirmar. Expresa sorpresa, disgusto o enfado (*...un cazzo*).
- ❖ *¡Qué cojones!* = expresión que indica decisión o con la que se refuerza lo que se acaba de manifestar (*Che palle!/Che cazzo!*).

- ❖ *¡Qué cojones...! / ¿Qué cojones...?* = encabeza frases que expresan malhumor, enojo, extrañeza, duda, indiferencia, etc. (*E che cazzo!, Ma che cazzo...?*).
- ❖ *Salir algo o Estar algo de cojones* = la preposición *de* indica éxito, complacencia o algo extraordinario (*alla grande, molto bene, da sballo*).
- ❖ *Salirle a alguien algo de los cojones* = tener ganas de hacer algo; antojársele algo a alguien (*fare quello che cazzo ci pare*).
- ❖ *Ser una persona con cojones* = la preposición *con* expresa que una persona tiene valor (*avere le palle; essere cazzuto; avere due coglioni/palle così!*).
- ❖ *Ser una persona sin cojones* = la preposición *sin* se refiere a una persona que no tiene valor, que es cobarde (*non avere le palle /i coglioni, non avere fegato*).
- ❖ *¡Sí, de cojones!* = cuando no queremos hacer algo o mostramos contrariedad hacia una propuesta (*Sì, col cazzo!*).
- ❖ *Sudarle los cojones a alguien* = agotársele a uno la paciencia, estar harto (*rompersi il cazzo/le palle/i coglioni*).
- ❖ *Tener cojones / tener los santos cojones de...* = tener caradura, desfachatez, cinismo (*avere la faccia come il culo; essere un faccia tosta*).

El estudio de la palabra malsonante señala que también el color, la forma o la tersura de los *cojones* inciden en el significado de algunos modismos, aportando matices diferentes. Por ejemplo:

- ❖ *El color violeta* = expresa frío, ("Se me quedaron los cojones morados").
- ❖ *El desgaste* = significa experiencia ("Tenía los cojones pelados de repetirlo").
- ❖ *Más negro que los cojones de un grillo* = muy negro, muy sucio.

Naturalmente también son importantes el tamaño o la posición. Por ejemplo:

- ❖ *Tener más cojones que el caballo de Espartero / que el caballo de Santiago / Tener los cojones como un toro / Tener los cojones cuadrados / Tener los cojones en su sitio* = tener valentía, coraje, decisión, etc. (*avere i coglioni quadrati/avere le palle quadrate*).
- ❖ *Tener los cojones descomunales/enormes* = significa que una persona es torpe o extremadamente vaga ("le cuelgan los cojones", "se los pisa", "se sienta sobre ellos", "Necesita una carretilla para llevarlos") (*essere un cazzone/un coglione/un minchione/un pirla/un fesso...*).

Se puede observar que para la traducción al italiano de la mayoría de las expresiones vulgares, hay frases hechas equivalentes. En cambio, cuando en español aparece el término *cojones* en la pregunta “¿Se puede saber qué *cojones* le he hecho yo a tu hermano?”, no hemos podido traducir literalmente “Si può sapere che *coglioni* gli ho fatto io a tuo fratello?”. Hemos traducido “Si può sapere che *cazzo* gli ho fatto io a tuo fratello?”. Habríamos podido poner también “Si può sapere che *minchia* gli ho fatto io a tuo fratello?”. Lo mismo ocurre con la expresión *manda cojones* que destaca sorpresa, indignación o enfado. En italiano, no decimos “Manda *coglioni*” para expresar asombro o incredulidad. Tal expresión en español puede equivaler a *Sarà mai possibile?*, *Santa pazienza*, *Ci vuole coraggio*, *Che faccia tosta*, *Ma tu guarda un po'*, *È incredibile*, *Ne ho fin sopra i capelli*, *Porca miseria*, o bien, más vulgarmente, “E che *cazzo!*”, “Mi hai rotto i *coglioni*”, “Che rottura di *palle*”, “Porco *cazzo*”, “Porca *puttana*”.

COGLIONE (COGLIONI- PALLE)

Por lo que concierne a la palabra soez *coglione*, (dal lat. tardo *coleōne*), se puede traducir al español de diversas formas: *bobo*, *bola*, *cojón*, *gili*, *gilipollas*, *huevoón*, *majadero*, *pajero*, *memo*, *pajillero*, *panoli*, *papanatas*, *pasmarote*, *pelota*, *pendejo*, *primo*, *puñetero*, etc. Las diferentes acepciones que nos muestran los diccionarios son: “Nome popolare del testicolo”; “persona stupida, incapace”; dal latino tardo “coleo” = testicolo, che è dal classico “coleus”.

Así como ocurre en castellano, el término *coglioni*, o bien *palle*, se utiliza millones de veces al día, en diferentes contextos comunicativos, con diferentes acepciones y en numerosas expresiones idiomáticas. Se trata de conocer la estructura semántica de dicha palabrota y de saber usarla de manera adecuada y creativa, reconociendo “quel valore suggestivo proprio della grande vena di sesso che attraversa ogni lingua”¹⁴⁸.

Vamos a observar algunas expresiones italianas con la palabra *coglioni*.

¹⁴⁸<http://unaparolaalgiorno.it/significato/C/coglione> (última consulta 19-08-2017).

Como podemos ver, los significados de algunas de las frases hechas señaladas son parecidos:

- ❖ *Avere coglioni / palle* o *Avere due coglioni / palle così* = los cojones son símbolo de virilidad (*tener los cojones/los huevos bien puestos/tener cojones*).
- ❖ *Avere i coglioni pieni / avere le palle piene* = estar harto de hacer, de ver o de oír algo.
- ❖ *Avere i coglioni/le palle quadrati/e* = se refiere, diferentemente del español, a hombres valientes y determinados que tienen un carácter fuerte, tenaz.
- ❖ *Essere un coglione* = se refiere a una persona estúpida e incapaz; “le spiegazioni di questa associazione sono incerte e varie, ma probabilmente ha a che fare con il penzolare dei testicoli, quasi fossero tontamente in balia degli eventi, o con il fatto che il testicolo è fisicamente escluso dall'atto sessuale: il coglione resta fuori, non capisce che cosa sta succedendo, e comunque non avrebbe le capacità per partecipare”¹⁴⁹. Si decimos *essere un palloso* significa que una persona es latosa, un ñoño o un muermo.
- ❖ *Far girare i coglioni/le palle a qualcuno* = fastidiar, darle la lata a alguien o hacerle enfadar. (*tocar los cojones/los huevos a alguien/fastidiar, hacer enfadar*).
- ❖ *Farsi i coglioni/Avere pieni i coglioni / Avere piene le palle* = indica la dificultad ante una situación complicada o insoportable. Se puede comparar con el fastidio que provoca la abstinencia sexual (*estar hasta los cojones/los huevos/estar harto*).
- ❖ *Girare i coglioni/le palle* = estar enfadado o nervioso por algo o por la presencia de alguien que molesta.
- ❖ *Levarsi/Togliersi dai coglioni/dalle palle qualcuno o qualcosa* = indica una situación que provoca enfado, irascibilidad, por lo tanto, el hablante “invita” al oyente a dejarle en paz, a dejar de darle la lata y a irse, o bien, se libera de algo que le fastidia (*quitarse del puto medio*).
- ❖ *Mancare i coglioni/le palle a qualcuno* = se refiere a una persona sin valor, cobarde, con una personalidad frágil.
- ❖ *Mandare qualcuno via/fuori dai coglioni/fuori dalle palle* = sentir fastidio ante la presencia de alguien, y, como consecuencia, echarle o apartarlo.
- ❖ *Romper i coglioni/le palle* = se dice cuando alguien nos molesta y nos saca de quicio.

¹⁴⁹<http://unaparolaalgiorno.it/significato/C/coglione> (última consulta 19-08-2017).

- ❖ *Rompere i coglioni/le palle a qualcuno* = fastidiar, molestar, aburrir. También encontramos el adjetivo *rompicoglioni* o *rompipalle* (*tocar los cojones/los huevos a alguien*).
- ❖ *Stare sui coglioni/sulle palle qualcuno* = se dice cuando alguien nos cae mal y no le soportamos porque le consideramos antipático o desagradable (*caer como el culo /caer de puta pena*).

También en el diccionario de Zanni (2001: 82), la expresión *essere un coglione* se refiere a “uno sciocco, sprovveduto, balordo, minchione. Letteralmente, testicolo (dal latino *coleo –onis*) in senso spregiativo. Essere paragonati a una palla non è una bella cosa; se iniziamo da spermatozoi e ci sviluppiamo nel ciclo vitale, dare a uno del coglione significa dirgli che come sviluppo (in questo caso del cervello) è rimasto parecchio indietro. Al plurale il termine è utilizzato in esclamazioni di disappunto = *mi’coglioni!*, di impazienza = *Che coglioni!* e di meravigliata stizza = *Coglioni!* [...] Vale la pena di ricordare che molti uomini ritengono di fare un complimento a una donna dicendole: ‘Sei una donna coi coglioni’ ”.

COMEMIERDA – COÑO – PUTA VIDA

<p>Tu hermano lo que es es tremendo comemierda. Seguramente por eso es policía municipal./ Coño, en mi puta vida yo le he dado explicaciones a nadie, ni a mi madre,/ no voy a empezar contigo ahora pa’ que sepas!</p>	<p>Tuo fratello è proprio una gran testa di cazzo/, sicuramente per questo fa il poliziotto. Nella mia cazzo di vita, non ho mai dato spiegazioni a nessuno, neanche a mia madre... non comincerò di certo con te, che sia chiaro!</p>
--	--

<p>[...] solo eres un comemierda</p>	<p>[...] sei solamente un mangiamerda</p>
---	--

COMEMIERDA

“Tu hermano es tremendo *comemierda*” → Tuo fratello è proprio una gran *testa di cazzo*.

“...eres un *comemierda*” → ...sei [...] un *mangiamerda*.

Etimología

En el *Gran Libro de los Insultos*, Celdrán Gomariz señala que *comemierda* representa a un sujeto vil, miserable, indigno y despreciable. Se trata de un “don nadie, pelagatos, de ínfima extracción social de quien cabe esperar ruindad y villanía” (2008: 262). Es una voz compuesta por el verbo *comer* y un elemento bajo, asqueroso y sucio, como la *mierda*.

El *comemierda* es el que actúa de forma ruin, zafia, rebajando su condición física y “espiritual” a la de un ser mezquino y cochino, como el excremento. Si le decimos a una persona que tiene la *cara de mierda*, estamos rebajando la parte más noble del cuerpo, es decir, la cara, símbolo del espejo del alma, a un nivel ínfimo y repugnante.

Las formas más comunes para traducir el término *comemierda* al italiano son: *mangiamerda*, *testa di cazzo*, *stronzo*.

En la traducción para el doblaje, hemos optado, en una secuencia, por *testa di cazzo*, mientras que en otra, hemos traducido de manera literal *mangiamerda*.

Vamos a definir el vocablo vulgar *mangiamerda*.

MANGIAMERDA

Etimología

Al parecer, en la región italiana de La Liguria, el término *mangiamerda* es la apoteosis de los insultos. “Difficile rincarare la dose su “mangiamerda”, è l’asso di cuori degli insulti”.¹⁵⁰

¹⁵⁰<https://storvandre.wordpress.com/2010/03/13/turpiloquio/>(última consulta 19-08-2017).

Según el diccionario de Marco Zanni (2001:194), *mangiamerda*, que representa la unión entre el verbo *mangiare* y el excremento *merda*, es quien soporta indecentes atropellos y humillaciones, sin rebelarse. Esta persona, acostumbrada a tragar las píldoras más amargas, es capaz de comerse también la “mierda”, es decir, el peor de los “alimentos”. Es interesante señalar la observación del autor: “Va rilevato che il mangiamerda, quando si rende conto di esserlo, in genere non si scompone; forse pensando che, in fondo, miliardi e miliardi di mosche non possono essersi tutte sbagliate”.¹⁵¹

En nuestros diálogos, hemos traducido *comemierda* con dos términos; por una parte, *testa di cazzo*, que no es una traducción literal, y, por otra parte, con el mismo vocablo *mangiamerda*. Sin embargo, tal y como señalábamos al comienzo del párrafo, la palabra soez *mangiamerda*, en italiano, tiene acepciones diferentes entre sí y que varían también de los significados de la lengua española. Esto explica nuestra propuesta de traducción diferente según el contexto comunicativo y la intención del acto de habla.

En el caso de “Tu hermano es tremendo *comemierda*” se hace referencia a la mala leche del hermano de Esther, a su maldad y al deseo que tiene, como policía, de destrozar la reputación y la vida de Toni, sacando a relucir su pasado de delincuente de poca monta. En pocas palabras, Toni utiliza ese término malsonante para indicar que el policía es un ser vil y ruin. Por esta razón, hemos preferido optar por *testa di cazzo*. En cambio, cuando Chelo, discutiendo con Toni, lo insulta y le dice que es un *comemierda*, se está refiriendo al hecho de que Toni no vale nada, es un ser inútil, que no ha tenido éxito en la vida, un pobre pelagatos, un miserable que ha sufrido humillaciones y disgustos, arrastrándose a las personas que le rodeaban. En el primer caso, el policía *comemierda* es el que, sirviéndose de su poder autoritario, intenta someter tanto a su hermana como a su novio; en el segundo caso, en cambio, Toni, en realidad, es una víctima; víctima de las injusticias y atropellos de la vida que, debido a las circunstancias adversas, lo han llevado al fracaso.

¹⁵¹Cabe destacar que cuando un individuo se da cuenta de que es un *comemierda*, generalmente, permanece inmutado; a lo mejor piensa que no es posible que millones y millones de moscas estén equivocadas.

TESTA DI CAZZO – CAZZONE – MINCHIONE

“Tu hermano es tremendo *comemierda*” → Tuo fratello è proprio una gran *testa di cazzo*.

Etimología

La palabrota *testa di cazzo* se puede traducir al español de diferentes maneras: *cabrón, capullo, gilipollas, huevón, comemierda, pendejo, tonto del culo, boludo, cabeza de chorlito, cabeza de pene, cerdo, culero, etc.*

También en este caso podemos demostrar que no podemos traducir el taco, al español, al pie de la letra. De hecho, en español, no decimos *cabeza de polla*. Hemos visto que sí podemos utilizar *cabeza de chorlito (testa matta, testa di rapa, testa di cavolo)*, pero esta expresión no tiene una connotación vulgar. Por lo que concierne a *cabeza de pene*, su uso es poco frecuente.

La acepción más común de *testa di cazzo* es: “Persona sciocca e ignorante, di nessun valore, paragonata all'organo genitale maschile che la morale comune considera cosa bassa, da tenersi in poco conto. Usato anche come spregiativo per chi commette un errore, una scorrettezza e simili”¹⁵².

El Diccionario Devoto Oli (2002: 380) define *cazzo* con las siguientes acepciones: -pene; -fig. “simbolo di stoltezza e inefficienza (*testa di cazzo*), di quantità o importanza minima o nulla (*non capire un cazzo; non me ne importa un cazzo*), di mancanza di interesse, pregio, valore (*un libro del cazzo; un pittore, un cantante del cazzo*)”.

Hay muchas expresiones con el término *cazzo* que aluden a diferentes significados, como por ejemplo:

- ❖ *Fare le cose a cazzo di cane* = fare le cose male, con risultati scadenti, senza capo né coda (*hacer las cosas mal, a la pata la llana, con el culo*).
- ❖ *Non rompermi il cazzo* = non scocciarmi, non infastidirmi (*no me jodas; no me hinchas los huevos; no me des la lata; no me fastidies, etc.*).

¹⁵²<http://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/T/testa.shtml>(última consulta 19-08-2017).

❖ *Stare sul cazzo* = rimanere antipatico, odioso a qualcuno (*caer como una patada en el culo / donde no pega el sol*).

Representa también una interjección muy utilizada; pensemos en: *Cazzo!*, *Che cazzo!*, *Porco cazzo!* *Mannaggia al cazzo!* = ¡Joder!, ¡Maldita sea!, ¡Hostia puta!, ¡Mierda!. Se trata de una interjección que expresa estupor, asombro, impaciencia.

También se usa para reforzar la negación: *Col cazzo! Manco per il cazzo!* = ¡Ni de coña!, ¡Y un huevo!, ¡Y una leche!, ¡Y una mierda!, ¡Qué...ni qué cojones!

También puede hacer referencia a algo inútil, baladí, obvio: *Grazie al cazzo!*

En expresiones como: *Che cazzo vuoi?*, *Dove cazzo vai?* se observa una manera de reforzar una pregunta.

Cuando utilizamos *Cazzi*, tenemos expresiones como: *Fatti i cazzi tuoi!*, *Non sono cazzi tuoi!*, *Sono cazzi miei!* = “No te metas en mis cosas, Son asuntos míos”, que aluden al deseo de que nadie se entrometa en nuestros asuntos privados o íntimos. En plural, también podemos aludir a problemas gordos, serios: *Sono cazzi amari!*, *Avere certi cazzi (per la testa)* = ¡Es una leche!, *Estar jodido/a*.

Los derivados de *cazzo* tienen diferentes sentidos: *Cazziare* (rimproverare aspramente = reprochar/regañar/reñir duramente); *cazziata* (sequela di rimproveri e impropri = secuela de reproches/regañinas e improprios); *cazziatone* (lavata di testa = rapapolvo); *cazzone* (aumentativo de *cazzo* = balordo); *cazzuto* (persona seria, astuta, inteligente; persona dotada sexualmente; en la jerga juvenil, algo o alguien difícil, aburrido, fatigoso, desagradable o disgustoso).

Para *testa di cazzo* también encontramos: “persona stupida, ignorante o stolta, priva di raziocinio, totalmente refrattaria a qualsiasi tentativo di migliorarla o farla ragionare (può essere riferito anche ad una donna); è talvolta enfatizzato con un aggettivo rafforzativo, p.es., è un'emerita testa di cazzo”¹⁵³.

La acepción de *cazzone* (*cabrón*, *capullo*, *boludo*, *gilipollas*, *tonto del culo*) es parecida: “persona stupida, non intelligente o incompetente, che risulta però anche boriosa e vorrebbe far credere agli altri di essere sapiente e importante”¹⁵⁴.

Por lo que concierne a *minchione* (en español: *capullo*, *gilipollas*, *cabrón*, *huevo*, *mamón*, *bobo*, *boludo*, *alcornoque* (“zuccone, testa di rapa”), *cabeza de*

¹⁵³<https://blog.libero.it/locuzioni1/> (última consulta 19-08-2017).

¹⁵⁴<http://italiabeneetti.blogspot.it/2012/06/io-ve-li-insegno-voi-non-li-imparate.html> (última consulta 19-08-2017).

chorlito, imbécil, memo, tonto, torpe, simple, etc.), las acepciones más comunes son: “proprio di chi è sciocco, ingenuo, credulone”.

Zanni (2001: 210) define el término vulgar como un individuo “stolto, baggiano, credulone; persona che si fa fregare facilmente, baccello, cazzone”.

El vocablo *minchia* “viene del latino *mentūla*, con prob. acostamento a *mingĕre* ‘orinar’) (Devoto Oli, 2002: 1277). *Minchia* equivale a “pene” y es un término usado en la Italia meridional, particularmente en Sicilia, sobre todo en el aumentativo *minchione*. También tenemos la acepción “insulso, balordo” (Devoto Oli, 2002). *Minchione* viene también de *minchiata* que significa “estupidez, tontería, mentira”.

COÑO

“ <i>Coño</i> , en mi <i>puta</i> vida yo le he dado explicaciones a nadie...” → Nella mia <i>cazzo</i> di vita non ho mai dato spiegazioni a nessuno ...

Por lo que concierne al término *coño*, hay muchas observaciones, pero, en primer lugar, vamos a explicar por qué no hemos traducido la interjección ¡*Coño!* en el enunciado “*Coño*, en mi *puta* vida yo le he dado explicaciones a nadie...”. Hemos optado por “Nella mia *cazzo* di vita non ho mai dato spiegazioni a nessuno...” porque no queríamos repetir el mismo término “cazzo”. Hemos realizado un ajuste para el doblaje y nos parecía inoportuno decir “*Cazzo*, nella mia *cazzo* di vita...”. Habríamos podido solucionar el problema utilizando la expresión vulgar “*porca puttana*, nella mia *cazzo* di vita / nella mia vita di *merda*...”, pero el enunciado era demasiado largo y teníamos que respetar tanto la sincronía labial como la isocronía. Tampoco podíamos traducir “en mi *puta* vida” literalmente con “nella mia *puttana* vita” puesto que, en italiano, suena mal o raro y no se usa. Habríamos podido optar por *nella mia fottuta vita*, pero el término *fottuto/a* se usa más en la forma verbal *fottere* o en la expresión *essere fottuto/a*. Por esta razón, hemos decidido traducir “nella mia *cazzo* di vita”, respetando la misma acepción, pero evitando la repetición del vulgarismo “cazzo”, en este caso, como interjección. En la adaptación, al haber omitido la interjección “*Cazzo!*” (generalmente, traducción de ¡*Coño!*), la palabra *vida* del diálogo en español, coincide con la palabra *vita* del diálogo ajustado para el doblaje.

Etimología

Tal y como afirman Alberto Buitrago y J. Agustín Torijano (1998) en su *Diccionario del origen de las palabras*, “coño es la palabra más prohibida y tabú” que existe en la lengua española. De tradición antigua, del siglo XIII, se la debemos al latín *cunnu(m)*, palabra que tenía exactamente el mismo significado y las mismas connotaciones expresivas que en español”. Los autores hacen referencia también a un dato curioso. De hecho, el diminutivo de *cunnu(m)*, *cuniculus*, se refiere tanto al conejo como a la ‘madriguera, galería subterránea, cueva’, “relacionado por metonimia semánticamente con *conejo*, amén de ser una de las referencias descriptivas más comunes y vulgares del órgano sexual femenino” (1998: 134).

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, la primera de las acepciones de la palabra *coño* hace referencia a la “parte externa del aparato genital de la hembra” y, como interjección, se utiliza para expresar diversos estados de ánimo, como: extrañeza, enfado, contrariedad, fastidio, admiración, alegría, etc.. *Coño* viene de la palabra latina “cunnum” y hace alusión a “cuño” que se forma en la zona pélvica de la mujer, entre las ingles (Alberto Buitrago y Agustín Torijano, 1998, *Diccionario del origen de las palabras*).

El término *Coño*, que en italiano equivale a *fica* y, con valor pleonástico, a *cazzo*, en España tiene unas connotaciones algo sexistas. “Cuando algo nos molesta, nos fastidia profundamente, usamos la palabra *coño*, en una referencia vulgar al miembro femenino. Lo mismo ocurre cuando nos aburrimos: «Vaya coñazo». Sin embargo, cuando un evento nos entusiasma, exclamamos un «Es cojonudo», en este caso, en referencia al órgano masculino. En Italia la historia es al revés. Nuestros vecinos mediterráneos utilizan el *joder*, el *cazzo*, en una clara alusión a las partes íntimas del hombre, al igual que para señalar que una cosa es una tontería o gilipollez: *Che cazzata*. Por el contrario, cuando una cosa encanta o sorprende, utilizan una palabra que menciona el miembro femenino, la *figa*: *Che figata*, que se traduciría en un *¡Qué chulada!*”¹⁵⁵.

Veamos algunas expresiones con la palabra *coño*:

¹⁵⁵<http://www.abc.es/sociedad/20140217/abci-conio-origen-expresion-201402141333.html>(última consulta 19-08-2017).

- ❖ *¡Ay qué coño!* = frase que expresa contrariedad, fastidio, desagrado, etc. (*E che cazzo!*, *Porca puttana!*, *Porco cazzo!*).
- ❖ *Comer del coño* = ejercer la prostitución.
- ❖ *Comer el coño* = hacer el cunnilinguo.
- ❖ *¡El coño de tu hermana!* = expresión interjectiva de negación o rechazo. (*Quella puttana di tua sorella*).
- ❖ *Estar en el quinto coño* = estar un lugar muy lejos o apartado (*essere in culo ai lupi / in culo al mondo*).
- ❖ *Estar hasta el mismísimo coño* = no soportar; estar hasta la coronilla (*averne piene le palle/averne pieni i coglioni*).
- ❖ *Estar para comerle el coño a bocaos* = estar muy buena, tener buen tipo (*essere una gran fica/una gran figa/una fica della madonna/essere una gran topa*).
- ❖ *¡Otra pena pa mi coño!* = frase que expresa indiferencia o desdén (*Sbattersene i coglioni/le palle / fregarsene*).
- ❖ *Pasarse por el coño* = frase que expresa indiferencia, desprecio o superioridad. (*Sbattersene i coglioni/le palle/il cazzo*).
- ❖ *Picar el coño* = se dice cuando la mujer manifiesta deseo sexual (“essere una vogliosa/essere arrapata sessualmente” /*prudere la fica*).
- ❖ *¡Qué coño!* = expresión que indica decisión o con la que se refuerza lo que se acaba de manifestar (*E che cazzo!*).
- ❖ *¡Qué coño...!*, *¿Qué coño...?*, *¿Quién coño...?*, *¿Dónde coño...?* = encabezan frases que expresan mal humor, enojo, extrañeza, duda, indiferencia, disgusto, etc. (*E che cazzo!*, *Porco cazzo!*, *Che cazzo...?* *Chi cazzo...?*, *Dove cazzo...?*).
- ❖ *¡Qué ... ni qué coño!* = expresa rechazo o negación respecto a lo que alguien acaba de afirmar. (“Che...di ‘sto cazzo / di ‘sta minchia!”).
- ❖ *Hacer alguien lo que le sale del coño* = hacer alguien lo que le da la gana, querer, antojárselo (*fare qualcuno quel cazzo che gli pare*).
- ❖ *Tocarse o rascarse el coño* = holgazanear, gandulear, estar sin hacer nada (*non fare un cazzo dalla mattina alla sera; non fare una sega tutto il giorno; grattarsi le palle tutto il giorno*).

- ❖ *Tocar el coño a dos manos* = no hacer nada; quedarse de brazos cruzados; holgazanear (*non fare un cazzo dalla mattina alla sera; non fare una sega tutto il giorno; grattarsi le palle tutto il giorno*).
- ❖ *Ser el coño de la Bernarda* = ser algo un jaleo, un follón (*essere un troiaio/un casino*).

Hay diferentes expresiones con el género femenino *coña* (en italiano: “cazzata, stronzata”) cuando tiene el valor de ‘broma’; *rottura, palla*, cuando significa ‘molestia’.

Las diferentes acepciones de *coña* son: *guasa, burla disimulada; broma pesada, de mal gusto; cosa molesta, desagradable, fastidiosa; bobada, tontería*.

- ❖ *Déjate de coñas* = no decir tonterías o no gastar bromas (*lascia perdere le cazzate*).
- ❖ *Coña marinera* = ser algo fastidioso, molesto, pesado e insoportable (*rottura, palla*).
- ❖ *De coña* = algo estupendo, muy bueno; también decir algo en broma como si fuera una burla (*per scherzo*).
- ❖ *Estar de coña* = estar de broma, de guasa; tener ganas de bromear o de tomarle el pelo a alguien / tomar por culo a a alguien. También “estar muy bien, tener cualidades” (*avere voglia di scherzare/di prendere per il culo qualcuno*).
- ❖ *¡Ni de coña!* = de ningún modo, ni en broma; para nada (*col cazzo/manco per il cazzo; col cavolo/col cacchio; neanche per scherzo*).
- ❖ *Quedar algo de coña a alguien* = quedarle muy bien (*stare qualcosa benissimo a qualcuno/stare qualcosa alla grande a qualcuno*).
- ❖ *¡Qué coña!* = ser algo pesado, pelma, plasta, etc. (*che rottura/che palla/che barba/che rottura di coglioni/di palle!*).
- ❖ *Ser la coña* = ser el colmo, ser algo inaudito, insólito.
- ❖ *Tomarse algo a coña* = tomar a broma, no dar importancia, no tomar en serio; burlarse(*prendere qualcosa sul ridere*).

El derivado *coñazo* (en italiano: *rottura di palle/coglioni; palla; rompipalle/rompicoglioni*) hace referencia a algo que resulta insoportable o muy molesto o a alguien que es un pelma / pelmazo, es decir, a una persona sumamente pesada o molesta que no es fácil de soportar, y a la que nos resignamos porque no tenemos otro remedio.

En las expresiones siguientes, hay diferentes significados:

- ❖ *Ser algo o alguien un coñazo* = ser algo o alguien pesado, latoso, aburrido, insoportable, pelma, etc., (*essere una rottura di palle/di coglioni; essere un rompipalle /rompicoglioni; essere una palla/una barba*).
- ❖ *Dar el coñazo* = molestar, dar la lata (*rompere le palle/i coglioni*).
- ❖ *¡Qué coñazo!* (*Che rottura di palle/di coglioni!*).

Según el *Gran Libro de los Insultos* de Celdrán Gomariz (2008: 264-5), probablemente, se trata de una voz formada a partir del sentido figurado de *enconar*, es decir, irritar, exasperar, obteniendo el efecto de enconamiento o encono. Otros piensan que el término deriva de *coñear* (o *coñearse*) que significa: embromar, burlarse, guasearse, donde el término *coña* equivale a broma pesada. También hay quien ve como etimología del término la parte anatómica femenina a que se alude (la vulva), voz latina utilizada en castellano desde el siglo XIII: de *cunnus* > conno y sufijo aumentativo.

La interjección vulgar *¡Coño!* se usa para indicar extrañeza, sorpresa, alegría, admiración, contrariedad o disgusto. Si decimos *¡Coño, deja ya de dar el coñazo!*, estamos mostrando que hemos llegado al límite de aguante y ya no soportamos a alguien que nos está dando la lata por ser un pelmazo o un coñazo, así que nos salimos de nuestras casillas y nos desahogamos con la interjección liberatoria. Tal y como afirma Celdrán Gomariz, el término es llamativo y particular y “no existe cosa igual en otras lenguas. El personaje, el pelma, plasta, plomo, pesado es internacional, pero el coñazo es una conquista netamente hispánica” (2008: 265). El derivado *coñón* se refiere a una persona de carácter burlón, y tal vez impertinente, que siente la necesidad de hacer gracia o gastar bromas que pueden molestar o sacar a alguien de quicio.

¡QUÉ VAINA! – MANDA COJONES

Te presentas con un garabato de un tío con barba diciendo que soy un delincuente y resulta que el que no te quiere soy yo./ ¡Qué vaina! Manda cojones , pues ven pa' ca' la foto.	Senti chi parla!... Ti presenti con uno scarabocchio di uno con la barba, dici che sono un delinquente e sarei io quello che non ti ama?... E che cazzo! Ma che palle , fammi vedere 'sta cazzo di foto!
--	---

VAINA - ¡QUÉ VAINA!

Etimología

En *El Gran Libro de los Insultos* (Celdrán Gomariz, 2008: 988), el autor explica que el término “vaina” indica a una persona simple y patosa o a un individuo despreciable.

En el *Diccionario de dichos y frases hechas*, el autor Buitrago explica la expresión idiomática *ser algo una vaina*: ser algo un estorbo, una inutilidad, una molestia, una tontería. “La *vaina* es, en algunas verduras y frutas, lo que contiene el fruto, lo exterior, lo menos importante, lo vano” (2008: 617).

La palabra *vaina* viene del latín *vagina*. En latín clásico se refería a la funda que servía para cubrir armas blancas o instrumentos cortantes y punzantes. Es evidente la analogía con el órgano sexual femenino que “recibe al pene durante el coito”¹⁵⁶.

El vocablo *vaina* es muy utilizado en Colombia y Venezuela. Se trata de una muletilla verbal, de un recurso que utilizan los hablantes cuando no recuerdan un término o no conocen el nombre de un objeto, etc. Se trata de una palabra que puede definir cualquier cosa, buena o mala que sea; puede indicar también a: personas, animales, cosas, lugares, sentimientos, emociones, etc. También puede significar “broma” en la expresión coloquial *echar vaina*.

¹⁵⁶<http://etimologias.dechile.net/?vaina> (última consulta 19-08-2017).

Es interesante observar la siguiente curiosidad: “En los comienzos de nuestra lengua había un proverbio que decía: “Le dieron con vaina y todo”. Significaba que a una persona la habían insultado de una manera tan afrentosa, y con tantos improperios, que era como si la hubieran herido no solo con la espada, sino hasta con el estuche”.¹⁵⁷

La palabra *vaina* adquiere diferentes significados, y, a partir del 20 de junio de 1810, cuando Colombia empezó a liberarse de España, la palabra *vaina* fue considerada de baja extracción social y utilizada en “los estratos de bajo nivel cultural o educativo”. Los eruditos la definían como “un terminacho vulgar de baja estofa”.¹⁵⁸ En Venezuela, significa ‘asunto, contrariedad, comportamiento sospechoso, cuestión, problema, tema’ y no es considerada como una mala palabra. Es una palabra “joker”, una palabra comodín. También se utiliza como expresión para saludar.

Por lo que concierne a la traducción para el doblaje, hemos decidido utilizar una interjección malsonante en italiano (E che *cazzo!*) para destacar el enfado y la rabia del interlocutor que no quiere ver la foto del presunto delincuente puesto que, al parecer, podría tratarse de sí mismo.

¡MANDA COJONES!

“¡Manda <i>cojones!</i> ” → E che <i>cazzo!</i>

Etimología

Por lo que respecta a *manda cojones*, según la información que hemos leído en diferentes sitios, se trata de una variante de *manda huevos*, *manda narices*, y sirve para comentar algo que se considera absurdo, inconcebible, negativo, sorprendente. Se aplica a cosas que no son necesarias. *Manda huevos* es una interjección, relativamente reciente, que expresa sorpresa, desagrado ante algo que se considera negativo o disgustoso. Además, es posible que la expresión se relacione con la afición

¹⁵⁷<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16232615> (última consulta 11-08-2018).

¹⁵⁸<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16232615> (última consulta 11-08-2018).

gastronómica del rey Carlos II, “El Hechizado”, por los huevos. Se decía que el monarca solía ingerir un mínimo de tres huevos diarios y que era capaz de distinguir la procedencia de cada uno de ellos a partir del aspecto y del sabor. “En una época de crisis, que llegó tras varias guerras y malas gestiones administrativas, el Estado se vio obligado a realizar un importante reajuste de cuentas para sanear la economía; pero, ¿cómo llevarlo a cabo? Carlos II decidió encomendar una misión a Fernando Joaquín Fajardo, marqués de Vélez, la cual consistía en recorrer la península para localizar los despilfarros y analizar cómo elevar los impuestos”¹⁵⁹. En todas las cartas que le escribía al marqués, el soberano decía “Donde quiera que te halles, Fernando, manda huevos”, despreocupándose de los asuntos económicos del Estado. Ante la indignación por la indiferencia del Rey, el marqués repetía gritando «¡manda huevos, manda huevos!»; de esta forma, destacaba la pasividad del monarca. “Cuando escribía al marqués de Vélez, al que había enviado a recorrer España para conocer la situación financiera del reino, terminaba sus epístolas con un «Manda huevos». El marqués, irritado por las verdaderas preocupaciones del monarca, concluía la lectura exclamando en voz alta ante sus compañeros de misión: «¡Manda huevos! ¡Manda huevos!»”¹⁶⁰.

Podemos traducir al italiano la expresión *¡Manda cojones!* de diferentes maneras, como por ejemplo: *Porca puttana!*; *Porca vacca!*, *Porco cazzo!*, *E che cazzo!*, *Ma che cazzo!*; *Ma che palle!*, *Hai visto mai?*; *Ma ti pare?*, etc.

GILIPOLLECES

<p>¡Loco no, enfermo que me ponen tú y las gilipolleces de tu hermano!</p>	<p>Pazzo? Tu e tuo fratello mi tirate scemo con le vostre stronzate!</p>
---	---

¹⁵⁹<http://culturainquieta.com/es/inspiring/item/5999-manda-huevos-el-origen-de-la-famosa-expresion.html> (última consulta 19-08-2017).

¹⁶⁰https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/opinion/2015/12/05/manda-huevos/0003_201512G5P22996.htm (última consulta 19-08-2017).

Puesto que ya hemos tratado la etimología de *gilipollas*, nos limitaremos a recordar que el sustantivo *gilipollez* indica “tontería, hecho o dicho propio de un gilipollas”; en italiano, corresponde a *cazzata*, *coglionata*, *minchiata*, *stronzata*, *stronzaggine*.

¡HIJO DE PUTA! – CERDO – CABRÓN

<p>¡Hijo de puta!/ Condenado, lo que me contaron de ti era cierto/. Eres un cerdo con la cara más dura que he visto en mi vida, cabrón./ Pues no... me hiciste creer que eras una víctima.</p>	<p>Figlio di puttana!/ Quello che mi avevano detto è vero, disgraziato. Sei un porco con una faccia tosta da paura, coglione! Pazzesco, mi hai fatto credere che eri tu la vittima.</p>
---	--

HIJO DE PUTA

Etimología

Se utiliza para referirse a un hijo bastardo, ilegítimo o espurio, recordándole cuáles son sus orígenes. Se usa también para expresar, de manera violenta, injuria, rabia, desprecio. Según el estudio de Celdrán Gomariz, fue una de las ofensas más violentas y soeces entre los agravios. “En el fuero de Madrid (1202) se castiga severamente a todo aquel que osare afrentar a un vecino de la villa con este ‘uerbo vedado’ o palabra prohibida”. También se utiliza con familiaridad entre personas de baja extracción social, sin ánimo de insulto. En la obra de Miguel de Cervantes, *El Quijote*, “el término había perdido virulencia para convertirse en exclamación ponderativa sin intención de injuria” (2008: 494). También hoy en día, en muchas ocasiones, usamos la expresión *hijo (de) puta* o *hideputa* para dirigirnos a alguien con el que tenemos confianza, en un ámbito de amistad, en una situación en que estamos bromeando, en el lenguaje coloquial y familiar. Sin embargo, “a pesar de usos como éste, a menudo festivos o en son de broma, ello no quiere decir que hubiera dejado de ser insulto serio incluso entre pícaros y pilluelos, sobre todo por las connotaciones sociales y la humillación pública que suponía” (2008). Pensemos en el buscón don

Pablos de Quevedo que, al ser tildado de “hijo de una puta y hechicera”, pierde los estribos y lanza una piedra al joven que le injuria.

Hay formas abreviadas del término, como por ejemplo: *ahijuna* = hijo de una puta; o el *juepucha*, hijueputa argentinos” (2008). Los eufemismos más comunes son: “bastardo, hijo adulterino, hijo natural, hijo sacrílego”. Celdrán Gomariz nos señala otras expresiones bastante festivas, bromistas y poco injuriosas: “Hijo de condón pinchado, hijo de la Gran Bretaña, de la Grandísima Petra, hijo de la piedra, hijo de su madre, hijo de la chuta, del arpa o de la chingada, de la china Hilaria, hijo de porra, hijo de perra, de lapa, de mil leches” (2008: 495).

En el *Diccionario de argot español* (1992: 95), los derivados señalados son: “hijopotada” (mala pasada, jugada, faena); *hijoputesco, ca* (vil, indigno, despreciable); *hijoputez* (mala pasada, jugada, faena).

PUTA

Etimología

Buscona, chica de moral distraída/de fácil virtud, establera, fulana, media virtud, meretriz, mujer de la vida alegre, pelandusca, pelleja, prostituta, puta, ramera, zorra, etc. Son muchísimas las palabras que se utilizan para calificar a la mujer fácil. Tal y como señala Virgilio Ortega (2015: 140),

“Si se dice así, *puta*, en “lenguas hermanas” como el castellano, el catalán, el portugués y el gallego, y si en francés se dice *putain* y en italiano *puttana*, seguro que en esa “lengua madre” que es el latín se debe de decir parecido. [...] En latín tenemos más de cincuenta palabras para mencionar esa profesión. [...] Tenemos la palabra *putus* para ‘muchachito’. Así que no [es de extrañar] que algunas muchachitas lascivas se llamen (o las llamen) *puta*. Pero no es una palabra muy frecuente en este siglo. Otras se usan mucho más. Las palabras más frecuentes son *meretrix* y *scortum*. *Meretrix* (**meretriz**) tiene que ver con el verbo *merere* (‘cobrar’, ‘ganar’, ‘merecer’) y hace referencia a la mujer que *cobra* por su trabajo puesto que se *merece* una recompensa. *Scortum* significaba, inicialmente, ‘piel’, ‘cuero’; más adelante, empezó a usarse *pars pro toto* (la parte por el todo), identificando a la dueña o al dueño de esa piel (*scortum* se refiere también al hombre que se prostituye)”.

El verbo *scortari* equivale a *prostituirse* o *ir de putas, frecuentarlas*; el *scortador* es el *putero* o *libertino*. El *putaño*, *putero* es el cliente de putas o el ‘aficionado a las putas’. Se podría pensar en el término *escort* (acompañante

remunerada) que se refiere a una mujer que acompaña a un hombre a reuniones, fiestas, salidas a otra ciudad, etc. La contratación puede incluir o no sexo.

Nos ha parecido interesante aludir también a la descripción de *puta* que hace Bernardino de Sahagún, en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, (1557-1577). Nos gustaría referir todas las palabras de la detallada descripción, pero no nos detendremos en todos los aspectos, sino que destacaremos los más salientes. En el capítulo quince, en el párrafo *De muchas maneras de malas mugeres*(1557-1577: 694-95), escribe lo siguiente:

“La puta es muger pública y tiene lo siguiente: que anda vendiendo su cuerpo; comienza desde moça y no lo pierde siendo vieja, y anda como borracha y perdida. Es muger galana y polida, y con esto muy desvergonçada, y a cualquier hombre se da y le vende su cuerpo, por ser muy luxuriosa, suzia y sinvergoença, ambladora y muy viciosa en el actu carnal. [...] Es andorra o andariega, callejera y placera; ándase paseando, buscando vicios; anda reyéndose; nunca para, y es de corazón desasosegado, y por los deleites en que anda de continuo sigue el camino de las bestias; júntase con unos y con otros. [...] Tiene también de costumbre ...escoger al (hombre) que mejor le parece, y querer que la codicien; engañar a los moços o mancebos, y querer que le paguen bien, y andar alcagüeteando las otras para otras, e andar vendiendo a otras mugeres”.

Es evidente que tal descripción no necesita ningún comentario puesto que refleja exactamente lo que se pensaba de las “malas mujeres”.

La definición de *puta* en el *Gran Libro de los Insultos* (Celdrán Gomariz, 2008: 822-23) es la siguiente:

“Mujer que comercia con su cuerpo haciendo de la cópula carnal modo de vida. Aunque es oficio que siempre existió y tuvo pingües beneficios, no siempre estuvo igualmente denostado. El mundo antiguo no concedió excesiva carga negativa al arte de fornicar por interés, aunque ello dependía de la puta misma: en el medio griego clásico no era lo mismo una hetaira, cortesana de cultura, porte y belleza, que una auletride o tocadora de flauta en los banquetes o *simposya*, a la que se le podía pasar la mano por el cuerpo. Es voz antigua en castellano; en un manuscrito del siglo XIII aparece en el siguiente mandato bíblico: ‘No tomarás mujer **puta**’. El término, de origen latino, ya tenía las connotaciones ofensivas de hoy: ramera, meretriz, y se evitaba tal palabra, por malsonante”.

Según los datos aportados por Celdrán Gomariz, Gonzalo de Berceo utilizó la forma popular *putanna* = *putaña*, en el primer tercio del siglo XIII, en la obra *Milagros de Nuestra Señora*. Al parecer, el siglo de oro de las “putas” en el panorama literario español se manifestó entre 1450 y 1550. Pensemos en la importante presencia de

mujeres lascivas y fáciles en la comedia humanística *La Celestina* de Fernando de Rojas, en *La Lozana Andaluza* de Francisco Delicado, en el *Cancionero de amor y de risa* de Sebastián de Horozco o Covarrubias en la obra *Tesoro de la lengua castellana o española*. Es posible que se hable de una etimología equivocada puesto que, en realidad, se desconoce su auténtico origen. Puede derivar del italiano antiguo *putto*, *putta* = muchachito, muchachita, que viene, a su vez, de un hipotético vocablo latino vulgar *puttus* = niño. También es probable que derive de la forma abreviada del latín *reputesco* = pudrirse, corromperse, cruzado con el participio pasivo de *putare*, *reputare* = tener o ser tenido alguien por algo. Lo que sí es cierto es que se ha tratado siempre de un término malsonante, ofensivo e injurioso. Si una mujer no sabía mantener o custodiar su honra y no se portaba como una mujer virtuosa, se le consideraba como una mujer del mal vivir. “Agustín Moreto, dramaturgo de mediados del XVII, tacha a alguien de **hijo de puta** mediante metáforas en las que pescar = tener un hijo, y el anzuelo = pene con el que se engendra” (2008: 825).

A partir del siglo XVIII, se pierde esa actitud moralista que había caracterizado los siglos XV, XVI y XVII.

Hay muchos refranes y proverbios que manifiestan una postura comprensiva hacia las “putas y ramera”.

Entre las expresiones vulgares con el término “puta” tenemos:

- ❖ *Cagarse en su puta madre* = agraviar o injuriar a alguien (*Porca puttana/troia!*, *Cazzo!*, *Vaffanculo!*, *Merda!*; *mandare a cagare qualcuno*; *mandare a farsi fottere*).
- ❖ *Como puta por rastrojo* = estar en una mala situación, en la mierda; estar muy fastidiado (*essere in una situazione del cazzo, nella merda*).
- ❖ *Llevar como puta por rastrojo* = arrastrar de aquí para allá (*trascinare di qua e di là*).
- ❖ *Como putas en cuaresma* = estar en una situación de precariedad, en apuros económicos, sin dinero ni trabajo (*con le pezze al culo*).
- ❖ *De puta madre* = estupendo, muy bueno; tremendo, impresionante, muy grande, muy intenso; estupendamente (*con i cazzi e i contro cazzi, alla grande; una figata; con i fiocchi; stupendo, figo*).

- ❖ *De una puta vez* = de una vez, definitivamente (*una cazzo di volta per tutte*).
- ❖ *Hijo de la gran puta* = forma injuriosa y vulgar (*gran figlio di puttana*).
- ❖ *Ir de putas* = cliente de putas (*andare a puttane*. Esta expresión, en italiano, equivale también a algo que sale mal, a algún acontecimiento o a algún proyecto que se chafa y acaba mal).
- ❖ *¡La puta!, ¡La puta de bastos!, ¡La puta de oros! o ¡La puta que te parió!* = son expresiones que sirven para manifestar fastidio, disgusto, contrariedad, enojo, enfado, indignación (*Porca puttana!, Porca di quella troia!, Puttana Eva!, Cazzo!*).
- ❖ *¡Maldita sea la puta madre que te parió!* = expresa indignación, irritación, enojo y sirve para insultar a alguien (*Porca di quella troia di tua madre!, Porca puttana!, Puttana Eva!*).
- ❖ *¡Me cago en la puta!, ¡Me cago en la puta leche / en la puta de oros, / en la puta de bastos / en tu puta madre / en la puta madre que te parió, / en la puta madre que te cagó* = expresiones muy injuriosas que denotan irritación y enfado (*Porca di quella troia/puttana di tua madre!, Puttana Eva!, La bagascia di tua madre!*).
- ❖ *Ni puta idea* = indica “absolutamente nada; ni la más remota idea” (*una cippa, un cazzo di niente*).
- ❖ *Pasarlas putas* = verse en una situación muy difícil, arriesgada; estar en apuros (*stare di merda*).
- ❖ *Ser la puta de un lugar* = se dice cuando una persona es la que carga con todo el trabajo (*la zoccola del quartiere*).
- ❖ *Ser más puta que las gallinas* = ser muy puta, ser una mujer de fácil trato sexual (*essere una gran vacca*).
- ❖ *Ser una puta* = se refiere a una persona astuta, taimada (*essere scaltro; essere una volpe*).

Entre los derivados, tenemos *putada*: “hacerle algo malo a alguien”; acción malintencionada; una mala pasada (*fare una bastardata/carognata*); *¡Qué putada!* (*Porca puttana!, Cazzo!*); *puteado*: “fastidiado, perjudicado, explotado” (*scazzato, sfruttato*); *putear*: “perjudicar, maltratar”; “jorobar, fastidiar”; “dedicarse a la prostitución” (*fare lo stronzo con; rompere i coglioni a, rompere le palle a; fare la*

puttana, battere); *puteo/puterío*: “prostitución, burdel” (*puttanesimo; bordello, puttanaio, troiaio*); *putilla*: “chica fácil” (*puttanella*).

Por lo que concierne a la forma masculina *puto* (en italiano: *marchettaro, puttano; finocchio, frocio, checca* o bien, *gran figlio di puttana, stronzo, bastardo*), Alberto Buitrago y J. Agustín Torijano (1998: 423), observan que el término se creó por analogía con el femenino, refiriéndose al hombre que se prostituye; sin embargo, esta acepción está en desuso. En algunos diccionarios, encontramos las siguientes acepciones: “ser un maldito/ miserable/ despreciable/ fastidioso; ser malo, difícil, peligroso; ser una persona ruin, malintencionada; ser astuto, taimado”. También hace referencia a un homosexual y a un prostituto de hombres.

La expresión *callar como un puto* indica a una persona que guarda un astuto silencio sobre algo que se sabe. El aumentativo *putón/putona* (en italiano: *puttanone, bagascia, puttanona*) se refiere a una mujer de fácil trato sexual.

Las expresiones *putón de armario, putón verbenero* o *putón desorejado* (*puttanone, bagascia, puttanona*) indican a una mujer muy libertina que se enrolla con el primero. *Putiplista*, en cambio, según Celdrán Gomariz, es un “término acuñado a modo de falso eufemismo para evitar decir puta, siendo voz surgida de un cruce probable entre vicetiple o corista que sale a escena para enseñar las piernas en una comparsa de chicas ligeras de ropa, y puticlub o club de alterne donde se exhibe y muestra la puta de clase media” (2008: 825-26).

Siempre en el *Gran Libros de los Insultos*, las acepciones de *puto* son: “bardaje o sodomita paciente; ‘individuo o sujeto de quien abusan libertinos y degenerados, gozando con esa indignidad como goza hombre con mujer’ [...] Fue antaño insulto grave y altamente ofensivo, hoy confundido con el putero, elemento que está en las antípodas del maricón” (2008: 826).

Cuando utilizamos *puto/ta* como adjetivo delante del sustantivo, estamos expresando un valor enfático (en italiano: “cazzo di”).

A nivel figurado, *puto* significa:

- “difícil, malo” (*del cazzo, di merda*);

- “cabrón” (*stronzo, bastardo*).

PUTTANA

Etimología

Las diferentes fuentes de información consultadas indican que la palabra *puttana* viene: “dal fr. antico *putaine*, dall'occitanico antico *putana*, lat. volg. *putta* ‘ragazza’, femm. di **puttus* ‘bambino’ •sec. XII”. Il termine *puttana* deriva da *puteus*, in latino, “cavità naturale o un buco scavato per seppellire i morti”. *Puteus* si accosta all’idea di ‘vagina, grembo, utero, ovvero ai concetti di ricezione e di contenimento’ [...]. Il termine “cunicolo” che equivale a “buco o passaggio stretto”, viene dal latino *cunnus*, vagina. La radice *cun*, invece, “provviene dalla Grande Dea orientale Cunti o Kunda, la yoni dell’Universo, divinità “cunni-potente”, che detiene cioè la magica vagina della nascita [...]. La radice sanscrita presente nei Veda, *puta*, entrata in spagnolo (*puta*) e in francese (*pute*) con un significato diverso, allude a ciò che è puro, santo”¹⁶¹.

El término *prostitución*, en cambio, viene del latín *prostituire* que literalmente significa “estar expuesto a las miradas del público, vender su propio cuerpo”, mientras que el vocablo *ramera* indica los adornos colocados en una rama de árbol que se instalaba frente a las casas donde se ejercía la prostitución.

El estudioso Tartamella considera a la *puttana* como una “necessità da tenere lontana”. “I termini che la designano sono tutti spregiativi: *troia* (femmina del maiale – *puerca, cerda*), *puttana* (*puzzolente, sporca – hedionda, maloliente, sucia*), *zoccola* (*topo di fogna – rata de alcantarilla*), *bagascia* (*serva – criada, sierva*), *meretrice* (colei che si fa pagare – quien recibe dinero a cambio de un servicio), *mignotta* (da *mignon*, compiacente – quien complace, complaciente, cortés); solo attenuanti quando si usa *prostituta* (colei che si espone – quien se expone) e *lucciola* (per i falò notturni – para las fogatas nocturnas)” (2006: 43).

¹⁶¹<http://blog.libero.it/Rosmarco/7563268.html> (última consulta 19-08-2018).

Por lo que concierne a la prostitución como una forma de “operación comercial”, podemos hacer referencia al pueblo de los sumerios; en los templos de Ana (o Eanna; en español, Inanna), divinidades que representaban la fertilidad y el amor, las prostitutas eran consideradas como sacerdotisas. El sexo servía para liberar, en beneficio de la colectividad, las misteriosas fuerzas de la fecundación. Las prostitutas sagradas eran respetadas, y si tenían hijos, estos eran considerados como hijos de la divinidad, no como “hijos de puta”. Estas mujeres entregaban sus propias ganancias o su propia dote al templo. Precisamente a raíz de este hecho, se empieza a considerar la prostitución como un negocio. Según algunos estudios, en Sumeria, el sexo se practicaba y se vivía de una manera desinhibida. La diosa Inanna era la protectora de las prostitutas, diosa del amor, del sexo y de la guerra y las prostitutas no eran consideradas como esclavas sexuales, sino que gozaban de prestigio social. Cuando los hombres empezaron a administrar la sexualidad de las mujeres, considerando su cuerpo como fruto de ganancias, la prostitución dejó de considerarse como un acto sagrado y comenzó a representar un vulgar y espantoso acto de esclavitud sexual¹⁶².

¡PEDAZO DE CABRÓN!

<p>Tener un hijo con otra mujer ¿qué es? ¡Pedazo de cabrón!</p>	<p>Avere un figlio con un'altra donna, cos'è? Pezzo di merda!</p>
--	--

CABRÓN - PEDAZO DE CABRÓN

Etimología

Cabrón: en italiano: (Zool.) *capro, caprone, becco*; (vulg.) *becco, cornuto; stronzo, bastardo, carogna; coglione, minchione*.

¹⁶²<http://historiasdelahistoria.com/2014/04/30/clases-de-prostitutas-en-sumeria> (última consulta 19-08-2018).

Puede hacer referencia a un individuo que consiente en el adulterio de su mujer. Se define también con este término al sujeto que vive de prostituir a su mujer, es decir, al rufián. Otra de las acepciones se refiere a una persona que, por cobardía, soporta las malas pasadas o las faenas de otro sin rebelarse ni rechistar; indica también a un individuo malintencionado que hace malas jugadas a alguien.

Celdrán Gomariz observa que *cabrón* es “sentido figurado del aumentativo de cabra: cabrón, animal que gozó de mala reputación por tomar su figura el diablo en los aquelarres o prados del macho cabrío, donde copula con las brujas, teniendo acceso a las mujeres hermosas por delante y a las feas por detrás” (2008: 184).

Es interesante la definición de *cabrón* que da Covarrubias en su *Tesoro* (1611): “Llamar a uno **cabrón**, en todo tiempo y entre todas las naciones, es afrentarle. Vale lo mismo que cornudo a quien su muger no le guarda lealtad, como no la guarda la cabra, que de todos los cabrones se dexa tomar; y también porque el hombre se lo consiente, de donde se siguió llamarle cornudo, por serlo el cabrón según algunos...” (cit. en Celdrán Gomariz, 2008).

Camilo José Cela, en su *Diccionario secreto* (1987), hace una distinción entre el cabrón ignorante, que no conoce su condición de cornudo, y el *cabrón con pintas* que, en cambio, hace referencia a un ser despreciable e indeseable que consiente que su mujer le ponga los cuernos o, incluso, es el alcahuete de su propia pareja.

Entre sus derivados, tenemos *cabronada*, es decir, mala pasada; el aumentativo y despectivo *cabronazo*, es decir, un individuo vil que no es capaz de cumplir con su palabra de honor; cabrón que consiente en su deshonor o la hace pública, haciendo alarde de su condición de adúltero. Un *cabronazo* también es el que le hace daño a todo el mundo. El diminutivo *cabroncete* indica a un truhán de poca monta o a un fulano, desvergonzado y despreciado socialmente, que carece de honor propio.

Cuando antepone el sintagma *pedazo de* a términos humillantes e injuriosos, no disminuimos la carga semántica de las palabras ofensivas, sino que multiplicamos su connotación. Por lo tanto, al decir, *pedazo de cabrón* estamos reforzando el agravio y

haciendo hincapié en la característica peyorativa. Se utiliza generalmente en enunciados exclamativos. Celdrán Gomariz afirma que no sabemos exactamente por qué se usa, sin embargo, es común a casi todos los idiomas. Es posible que su origen se deba al hecho de que *pedazo* es un término “usado por antonomasia en relación con el trozo de paño utilizado en los remiendos, o alusivo al trozo de cuero que se cosía en la suela del zapato para tapar agujeros” (2008: 745). Está claro que se trata de usos que rebajan y humillan, de hecho, la construcción léxica, *pedazo* + *preposición de* con valor de procedencia, origen o materia de que está hecho algo, refuerzan la condición baja del sujeto a quien está dirigido el insulto. En efecto, destaca la connotación de desperdicio, sobras y desecho del término despreciativo.

Tener un hijo con otra mujer ¿qué es? ¡ Pedazo de cabrón! → Avere un figlio con un'altra donna, cos'è? Pezzo di merda!
--

En la traducción al italiano del enunciado “Tener un hijo con otra mujer, ¿qué es? ¡*Pedazo de cabrón!*”, hemos optado por “Avere un figlio con un'altra donna, cos'è? *Pezzo di merda!*” puesto que la traducción literal *pezzo di caprone*, tiene otro matiz. En italiano, *caprone* es un insulto, pero está relacionado con la incapacidad o estupidez de la persona a la que se dirige el agravio.

Vamos a observar los significados de *caprone*.

CAPRONE

Etimología

Según el diccionario de Marco Zanni (2001: 66-67), las diferentes acepciones son: 1.-persona hortera, chabacana, de ademanes poco finos o delicados (aumentativo de *capra*); 2. -persona tonta, tozuda, que no tiene flexibilidad mental; 3.-individuo que no cuida su aspecto físico ni su higiene, por lo tanto, acaba oliendo a macho cabrío. “Il maschio della capra eleva a potenza i difetti della femmina, inoltre prende abitualmente a testate gli ostacoli [“testone”] e puzza di selvatico al punto che per mangiarne la carne andrebbe bollito un giorno”.

En el diccionario Garzanti, *caprone* corresponde, en español, a dos acepciones: (zool.) -*cabrón, macho cabrío*; (fig.scherz.) -*burro, grosero, patán* (2013: 1265).

En el diccionario de Devoto - Oli, las definiciones de *caprone* son: -*maschio della capra domestica*; -*persona barbata e incolta nell'aspetto o, con altro senso, dallo scarso comprendonio* (2002: 345).

Tal y como observamos, en la traducción del diálogo, no podíamos optar por *caprone* o *pezzo di caprone* porque no habríamos obtenido el mismo resultado.

¿QUÉ LECHE?

¿Un hijo?/ ¿Qué hijo ni qué leche ? ¿De qué coño tú me estás hablando?	Un figlio?/Che figlio? Di che cazzo di figlio stai parlando?
--	---

LECHE

Etimología

Por lo que concierne a la traducción de la interjección *¡Leche!*/*¡Leches!* al italiano, no podemos decir *Latte!* para insultar a alguien puesto que no obtenemos el mismo significado que tiene en español.

¿Un hijo?/ ¿Qué hijo ni qué leche ? ¿De qué coño tú me estás hablando?→Un figlio?/ Che figlio? Di che cazzo di figlio stai parlando?

En la traducción para el doblaje, es decir, en el ajuste del enunciado “Un hijo ni qué *leche*. ¿De qué *coño* me estás hablando?” (“Un figlio? Che figlio? Di che *cazzo* di figlio stai parlando?”), hemos omitido la traducción de la expresión interjetiva porque, por una parte, habríamos obtenido la repetición del término vulgar *cazzo*, por otra, no habríamos podido respetar la sincronía fonética, las pausas, el ritmo, ni la isocronía, puesto

que el enunciado habría sido muy largo. Si no hubiéramos aplicado las técnicas de la *omisión* y de la *compensación*, habríamos podido optar por: *Ma che cazzate/puttunate/minchiate/cazzo/minchia dici? Un figlio? Di che cazzo di figlio stai parlando?*. Hemos observado que la expresión “...ni qué leche no se puede traducir de manera literal porque no tenemos acepciones vulgares de la palabra *latte*, aunque sí tengamos alguna expresión coloquial con dicho término, como por ejemplo, “far venire il latte alle ginocchia”, que, en español, hace referencia a algo aburrido, pesado que “da la lata o el coñazo” y que nos molesta o nos harta.

Veamos las acepciones de *leche* y algunos significados vulgares de las expresiones con *leche* o *leches*.

Las acepciones de *leche* son numerosas: -semen (en italiano *sborra*); “la *leche* viene del latín *lac, lactis*, origen que se ve aún más claro en la lactancia y en los productos lácteos, así como en el aspecto lechoso de la Vía Láctea, razón por la que acabará refiriéndose también al *semen*) (V. Ortega, 2015: 226-27); -*puñetazo, tortazo, golpe (colpo, cazzotto, sventola)*; -*golpe o choque violento y aparatoso (botta)*; -*mala leche (mal humor), mala intención, mal carácter; -suerte; -índole, clase, condición; -fastidio, incomodidad, engorro*; -*muletilla conversacional; molesto, enojoso, desagradable; -estúpido, majadero*. En plural, significa “bobadas, tonterías”.

Entre las expresiones, destacamos algunas:

- ❖ *A toda leche* = a toda velocidad, muy deprisa (*a tutta birra/a tutto gas*).
- ❖ *Darse una leche / Pegarse una leche* = pegarse un golpe; sufrir un accidente violento y aparatoso; chocar (*darsi una botta/ un colpo/ andare a sbattere con violenza contro qualcosa/ essere vittima di uno scontro/una botta*).
- ❖ *De la leche* = expresión despectiva referida a una persona o a una cosa (*della madonna*).
- ❖ *Estar de mala leche* = estar de mal humor (*avere le palle girate/ non essere in vena/ essere di pessimo umore/ essere incazzato (nero)/ avere un diavolo per capello*).
- ❖ *Ir echando o cagando leches* = ir a toda velocidad (*a tutto gas/a tutta birra*).

- ❖ *¡La leche!* o *¡La leche puta!* = expresión de asombro, sorpresa, estupor, contrariedad o fastidio (*Cacchio!/Cavolo!/Cazzo!/Porca puttana!/Porca miseria!/ Puttana Eva!/ Puttana troia!*).
- ❖ *¡Leche!/¡Leche puñetera!* = interjección de enfado, rabia, indignación, fastidio, disgusto, sorpresa (*Maledizione!/Porca puttana!/Puttana Eva!/Porco cazzo!*).
- ❖ *¡Leches!* = expresa negación (*Cazzo!/ Porco cazzo!*, etc.).
- ❖ *Liarse a leches* = caerse a golpes, liarse a mamporros, darse una hostia, una paliza (*prendersi a cazzotti/fare a botte*).
- ❖ *¡Me cago en la leche!* = expresión interjetiva de enojo o contrariedad (*Merda!/Cazzo!/ Porca puttana!/ Porca troia!/ Porco cazzo!*, etc.).
- ❖ *Ni ... ni leche* = fórmula de negación (*Manco per il cazzo, Sti cazzi*).
- ❖ *Ponerse de mala leche/Poner de mala leche a alguien* = ponerse de mal humor, enfurecerse, cabrearse; hacer enfadar a alguien (*farsi il sangue amaro/ incavolarsi / incazzarsi, avere un diavolo per capello, perdere le staffe; fare incavolare/ incazzare qualcuno*).
- ❖ *¡Qué leches ...!* / *¿Qué leches...?* = sirven para encabezar frases que expresan extrañeza, sorpresa, duda, enfado, malhumor, indiferencia, etc. (*Ma che cazzo...!/Ma che cazzo...?/Ma che minchiata...!/Ma che minchiata ...?/ Cavolo!/ Cacchio!*).
- ❖ *¡Qué ...ni qué leches!* = expresa rechazo o negación respecto de lo que alguien acaba de decir (*Ma che cazzo ...!/Ma che cazzo...?/Ma che minchia...!/ Ma che minchia...?/ Che cavolo?/ Che cacchio?*).
- ❖ *Ser la leche* = ser el colmo/ser lo inaudito/lo increíble/el no va más (*essere il colmo/essere incredibile/inaudito/assurdo*). También puede tener un valor positivo.
- ❖ *Ser una leche* = ser una cosa engorrosa, perjudicial, fastidiosa, molesta (*essere una pizza/una barba/ una palla*).
- ❖ *Tener mala leche* = tener mala intención, mala índole, mal genio, mal carácter o mala suerte (*avere cattive intenzioni/ avere un caratteraccio/cattivo umore/ umore pessimo/ avere sfiga/ sfortuna*).

Si consultamos diccionarios del italiano al español, observamos que, en ningún momento, la palabra “latte” hará referencia a una palabrota o a una expresión vulgar; de hecho, las traducciones se refieren siempre al producto lácteo y a los diferentes tipos de leche y, entre las expresiones, destacan: *avere ancora il latte alla bocca* (ser todavía

un niño), *bianco come il latte* (más blanco que la leche), *far venire il latte alle ginocchia a qualcuno* (“dar la lata”, “dar el coñazo”, “aburrir a los muertos”).

¡Y UNA MIERDA!

<p>¡Y una mierda!/Tú a mí ya no me das órdenes, a mí.</p>	<p>Manco per il cazzo! Tu a me non dai ordini, capito?</p>
--	---

MIERDA

Etimología

Del latín *merda*, el término vulgar *mierda* se puede traducir al italiano de diferentes maneras que, como veremos, dependen de las diversas acepciones y de las expresiones con dicho término. Veamos antes los significados en español y demosetremos por qué no hemos podido traducir el enunciado exclamativo *¡Y una mierda!* literalmente *E una merda!*, sino que hemos tenido que optar por *Manco per il cazzo!* También podíamos haber traducido *Col cazzo!*, pero nos parecía demasiado corto para el ajuste.

Entre las definiciones propuestas por Celdrán Gomariz, encontramos: - “hombre despreciable; -sujeto que no cumple su palabra y carece de seriedad y autoestima; -persona sin credibilidad, que carece de importancia social alguna; -hombrecillo encanijado y carroza que pretende ridículamente esconder su mezquina y ruin condición” (2008: 662). Es uno de los insultos más fuertes en todas las lenguas. El estudio de Celdrán Gomariz nos demuestra que el término varía según las regiones de España: *-merdón*, con el significado de ‘cobarde’, en Andalucía y Extremadura; *-mierdero* y *merdero*, es decir, individuo de mala índole, en La Roda; *-mierdagato*, usado para definir al estúpido, imbécil o despreciable, en Jerez de la Frontera); *-comemierda*, tal y como hemos visto en otro párrafo, es una persona zafia, ruin; -un sujeto despreciable, desgraciado, tramposo, cabrón, asqueroso, sucio, cochino y cerdo, es un *mierdoso*, tanto en España como en América. La *mierda* es también una borrachera; una infección venérea; una droga (el hachís).

Entre las expresiones con la palabra *mierda*, tenemos:

- ❖ *¡A la mierda! / ¡A la mierda con ...!* = expresión interjetiva que se utiliza para rechazar o despreciar algo o alguna situación (*Al diavolo! / Al diavolo con...!*).
- ❖ *Agarrar, coger o pillar una mierda* = emborracharse, ponerse como una cuba; contraer una enfermedad venérea (*prendersi una sbronza, ubriacarsi; prendersi una malattia venerea*).
- ❖ *Agarrar, coger o pillar una mierda (como un piano)* = pillar una gran borrachera/emborracharse (*prendere una bella sbornia, ubriacarsi*).
- ❖ *Cubrirse de mierda* = expresión que significa deshonorarse, llenarse de oprobio (de la misma manera, *essere coperto di merda* indica a una persona que ha perdido su dignidad u honra).
- ❖ *De (la) mierda* = expresión despectiva referida a una persona o a una cosa (*Di merda*).
- ❖ *Enviar/Mandar a la mierda* = expresión para rechazar algo o a alguien con fuerza, enfado o desprecio (*mandare qualcuno a cagare*).
- ❖ *Estar hecho una mierda* = significa estar muy cansado, abatido, en malas condiciones; estar hecho polvo (*essere distrutto, stanco morto; ridotto a uno schifo/ridotto a pezzi/ridotto (a) uno straccio*).
- ❖ *Importar una mierda* = expresión que se utiliza cuando a uno le tiene sin cuidado un asunto o alguien; no importarle lo más mínimo (*infischinarsene, fregarsene; non importare un cavolo, un fico secco, un cazzo*).
- ❖ *Irse algo a la mierda* = expresa que algo, alguna situación, algún negocio o algún proyecto no han tenido éxito, han fracasado, se han malogrado, estropeado o acabado malamente (*andare a puttane, andare a rotoli*).
- ❖ *¡Mierda!* = es una interjección de enfado, indignación, contrariedad, negación o rechazo (*Merda!, Cazzo!, Minchia!*).
- ❖ *Mierda de algo* = indica algo despreciable, asqueroso, negativo (*merda di qualcosa*).
- ❖ *¡Mucha mierda!* = expresión que se utiliza para desear buena suerte en las representaciones teatrales, en los espectáculos en general. (*Merda (merda, merda)! / In bocca al lupo! / In culo alla balena!*).

- ❖ *(No) comerse una mierda* = expresión que significa no conseguir lo que uno se propone o pretende, fracasar (*non ottenere un cazzo/un cazzo di niente*). En italiano, la expresión *mangiare merda* significa sufrir humillaciones, injusticias, atropellos.
- ❖ *No tener ni mierda en las tripas* = ser una persona muy pobre, sin recursos económicos (*essere povero in canna, essere nella merda*).
- ❖ *No valer una (puta) mierda* = no servir para nada, no tener ningún valor; ser un perdido (*non valere un cazzo/essere una sega*).
- ❖ *¿Qué mierda?* = expresión que encabeza preguntas desagradables y descorteses (*Che cazzo?*).
- ❖ *Ser una (puta) mierda* = ser alguien o algo malo (*essere una schifezza, una merda*).
- ❖ *¡Una mierda!/¡Y una mierda!/¡Una mierda pinchada en un palo!* = expresiones despectivas que indican negación, desprecio, disconformidad, disgusto, rechazo (*Vaffanculo, Col cazzo, Essere una merda!*).
- ❖ *¡Vete a la mierda!* = expresión de desprecio o de rechazo (*Vaffanculo!/Vai a fare in culo!*).

HUEVO – JODER –

<p>“...yo no tengo una mierda y lo poco que tengo me ha costado un huevo conseguirlo y como me lo jodas, ¡te voy a joder yo a ti!”</p>	<p>...io non ho un cazzo, ma quel poco che ho mi è costato un occhio della testa e prima che tu mi fotta, ti fotto io!</p>
--	---

ME HA COSTADO UN HUEVO

Etimología

“...yo no tengo una *mierda* y lo poco que tengo me ha costado un *huevo* conseguirlo y como me lo *jodas*, ¡te voy a *joder* yo a ti!” → ...io non ho un *cazzo*, ma quel poco che ho mi è costato un occhio della testa e prima che tu mi *fotta*, ti *fotto* io!

La expresión *me ha costado un huevo*, en italiano, equivale a *mi è costato un sacco, un occhio della testa, una fucilata*. Evidentemente, no podíamos traducir *mi è costato un uovo* o *mi è costato un coglione, una palla, un testicolo*.

La voz vulgar de **huevo** (*cojón, bola, pelota, testículo*) forma parte de las mismas frases y expresiones con el término *cojón*.

Entre las expresiones con *huevo*, tenemos:

- ❖ *A huevo* = se utiliza para expresar una condición muy oportuna y excelente para realizar o conseguir algo (*servire su un piatto d'argento, cascare a fagiolo*).
- ❖ *A puro huevo* = conseguir algo poniendo mucho esfuerzo (*a forza*).
- ❖ *Caer o sentar como una patada en los huevos/en los cojones/en las bolas/en los mismísimos* = sentar mal, desagradar, no soportar (*come un calcio nei coglioni/nelle palle, una mazzata sui denti*).
- ❖ *Caérsele a uno los huevos al suelo* = se utiliza cuando una persona está decepcionada, desilusionada por algo (*far venire il latte alle ginocchia*).
- ❖ *Con huevos/bolas/cojones* = con decisión, valor, valentía, coraje (*Fare le cose con le palle/avere palle/coglioni/mettersi le palle/i coglioni*).
- ❖ *Costar un huevo/Costar un huevo y la yema del otro* = ser muy caro, costar mucho (*costare un occhio della testa/una fucilata/un sacco*).
- ❖ *¡Chúpame un huevo!* = se utiliza para expresar indiferencia, soberbia, desprecio (*ma col cazzo!, ma 'sto cazzo!, fottiti!*).
- ❖ *De los huevos/de los cojones* = expresa una situación negativa, mala (*del cazzo, di merda*).
- ❖ *Dejarse los huevos en casa* = no mostrar valor ni determinación; mostrarse sumiso, mostrar una actitud pasiva (*non tirare fuori le palle/i coglioni; lasciare le palle a casa*).
- ❖ *Dolerle los huevos a alguien* = se dice cuando una persona está harta, hasta la coronilla y se le ha agotado la paciencia (*girare le palle/girare i coglioni*).
- ❖ *¡Echarle huevos a algo!* = mostrar decisión, valentía, determinación (*Tirare fuori le palle/ i coglioni!*).
- ❖ *Estar hasta los mismísimos huevos de algo o de alguien* = estar hartado, haber perdido la paciencia, no aguantar (*averne piene le palle di...*).
- ❖ *Hinchársele los huevos a alguien* = no tener paciencia, estar hartado, hasta la coronilla (*rompersi le palle/i coglioni*).

- ❖ *¡Huevos!* = interjección que expresa enfado, indignación, rechazo, fastidio, sorpresa, admiración, alegría (*Cazzo!*, *Che figata!*, *Figo!*).
- ❖ *Importar un huevo* = no importar, pasar de algo o de alguien, tener sin cuidado (*sbattersene le palle/i coglioni, infischiansene, fregarsene, importare una sega*).
- ❖ *Importar tres huevos* = importar un pepino, un pimiento, un bledo, etc. (*sbattersene le palle/i coglioni, non fregare un cazzo di niente*).
- ❖ *¡Manda huevos!* = (*E che cazzo!*, *E che palle!*).
- ❖ *Meterse hasta los huevos en algo* = meterse a fondo en un asunto (*cacciarsi in qualcosa fino al collo*).
- ❖ *No haber más huevos* = no haber más remedio, más solución (*Non esserci un cazzo altro da fare che...*).
- ❖ *No valer un huevo* = no valer nada; no tener valor ni mérito (*Non valere un cazzo /una minchia/una sega*).
- ❖ *Partirse los huevos* = trabajar con mucho esfuerzo, ahínco, vigor, denodadamente (*prendere un colpo nelle palle; farsi il culo*).
- ❖ *Pasarse por los huevos* = expresa indiferencia, superioridad, desprecio (*sbattersene le palle/i coglioni, fregare un cazzo/ una minchia/una sega*).
- ❖ *Ponerse los huevos por corbata* = tener mucho miedo, temor, preocupación (*cagarsi sotto, farsela addosso, avere la strizza nel culo*).
- ❖ *Poner o ponerse a huevo* = expresa una condición muy oportuna y excelente para realizar o conseguir algo (*servire su un piatto d'argento*).
- ❖ *Poner un huevo* = cagar; considerar novedoso algo conocido por todos y que es muy evidente; exagerar algo poco interesante que uno hace (*cagare*).
- ❖ *Por huevos* = a la fuerza, obligatoriamente (*Non ci sono cazzi*).
- ❖ *¡Qué...ni qué huevos!* = se dice cuando se rechaza o se niega algo que nos han dicho (*col cazzo/ma 'sto cazzo/'sta minchia/fotte sega/manco per il cazzo*).
- ❖ *Rascarse los huevos* = no hacer nada, holgazanear (*grattarsi le palle*).
- ❖ *Romperse los huevos* = trabajar mucho, esforzarse (*farsi il culo*).
- ❖ *Saber un huevo* = saber mucho (*sapere molto/parecchio/un botto/una cifra*).
- ❖ *Salirle de los huevos a alguien* = querer algo, darle a uno la gana de hacer algo (*Fare quel cazzo che uno vuole/che pare e piace*).
- ❖ *Sudarle los huevos a alguien* = se dice cuando una persona pasa de algo porque no le importa, le importa un bledo o le es igual (*non fregare niente qualcosa o*

qualcuno/sbattersene le palle/i coglioni di qualcosa o di qualcuno/non importare un fico secco).

- ❖ *Tener huevos /Tener los huevos bien puestos/Tener más huevos que el caballo de Espartero/de Santiago/Tener los huevos como un toro/tener los huevos cuadrados/tener un par de huevos = tener valentía, coraje, determinación, astucia, energía, ser un caradura o un cínico (avere palle/coglioni/avere le palle quadrate).*
- ❖ *¡Tiene huevos la cosa! = indica algo inaudito, sorprendente, asombroso, injusto, paradójico (è una figata!/è allucinante!).*
- ❖ *¡Tócame un huevo! = se usa para expresar desprecio, rechazo, enfado ('sto cazzo/ 'sta minchia!/col cazzo!/manco per il cazzo!/fotte sega!).*
- ❖ *¡Tócame los huevos! = para expresar indiferencia, desprecio, rechazo, superioridad (con cazzo/'sto cazzo/manco per il cazzo/ fotte sega).*
- ❖ *Tócate los huevos = (E che cazzo!).*
- ❖ *Tocar los huevos = fastidiar, molestar a alguien, dar la lata, perjudicar (rompere le palle/i coglioni/scassare la minchia).*
- ❖ *Tocarse los huevos = no hacer nada, holgazanear, quedarse de brazos cruzados (grattarsi le palle/non fare un cazzo).*
- ❖ *Un huevo = mucho, en gran cantidad (un bordello, un fottio).*
- ❖ *¡Un huevo!/¡Y un huevo! = expresa despectivamente disconformidad, negación, rechazo (col cazzo!/'sto cazzo/'sta minchia!).*

JODER

Etimología

Este es uno de los términos que crea más problemas a la hora de realizar un ajuste para el doblaje porque sus acepciones son numerosas, aunque, generalmente, se tiende a traducirlo siempre con *fottere*, *scopare* o con *Cazzo!* (cuando es utilizado como una interjección).

Vamos a observar la etimología de dicha palabrota y las diferentes maneras de traducirla al italiano.

Joder viene del latín *futuere: fututus in culum* = joder, follar. De hecho, en italiano, se dice *fottere*, en francés *foutre*, en catalán *fotre* y en gallego y portugués *foder*. *Jodienda* es “la ‘persona a la que se habría de joder’, o ese acto que merece la pena hacer aunque no tenga enmienda” (V. Ortega, 2015: 70). *Joder* significa ‘copular, follar’, pero también tiene otros significados como: ‘fastidiar, molestar, jorobar, perjudicar, dar la lata; estropear, arruinar, malograr, echar a perder, romper, destrozar, lesionar; resignarse, aguantarse, fastidiarse’.

Las expresiones con *joder* son numerosas:

- ❖ *¡A joderse!/¡A joderse tocan!* = indica resignación (*Cazzi suoi!/Si fottano/si fottono!*).
- ❖ *¡Como dijo Herodes, te jodes!* = expresión que invita a resignarse (*Non ci sono cazzi, ti fotti!*).
- ❖ *¡Hay que joderse!/¡Hay que joderse y apretar el culo para no peerse!* = expresa sorpresa, mala suerte, contrariedad (*E che cazzo!*).
- ❖ *¡Joder!* = interjección que indica enfado, rabia, fastidio, irritación, disgusto, admiración, asombro, sorpresa (*Cazzo!/Minchia!*).
- ❖ *Joderla* = decir o hacer algo inoportuno (*dire o fare una cazzata*).
- ❖ *Joder la marrana* = perjudicar, molestar, fastidiar, dar la lata (*rompere il cazzo /le palle/i coglioni; mandare a puttane*).
- ❖ *Joder más que una china en un zapato* = fastidiar, molestar mucho (*essere più molesto di un dito nel culo*).
- ❖ *¡Jódete!/¡Jódete y baila!* = expresa satisfacción ante una adversidad ajena (*Cazzi suoi!, Che si fotta!*).
- ❖ *Joderse* = sufrir alguien una molestia o un fastidio/fastidiarse/arruinar, echarse a perder algo (*scoglionare/andare a farsi fottere/andare a puttane/andare a rotoli/mettersi male/attaccarsi al cazzo*).
- ❖ *¡No jodas que incomodas!* = expresa asombro, burla, incredulidad (*Non dire cazzate!/Ma che cazzo dici?/Cazzo!*).
- ❖ *¡Nos ha jodido!/¡Nos ha jodido mayo con tanta flor!* = expresa rechazo y menosprecio por lo que alguien dice (*Non dire cazzate!/Tutte balle!/Tutte cazzate!*).
- ❖ *¡No te jode!* = expresa fastidio o desagrado (*Cazzo!/Ma che cazzo!*).

- ❖ *¡Se jodió el invento!* = expresiones que indican que algo se ha estropeado o acaba de malograrse o romperse (*È andato a puttane!*).

Entre las interjecciones de sorpresa, asombro, perplejidad, tenemos *¡Jodo!*, *¡Jodó!*, y entre las interjecciones eufemísticas de *joder*, destacan *¡Jolín!*, *¡Jolines!*, *¡Jope!*, *¡Jopé!*

FOTTERE

El término *fottere* (en español: *joder*, *follar*, *chingar*) no equivale solamente a una relación sexual, sino que indica también ‘engañar a alguien, burlarse, timar’. Entre sus acepciones, también tenemos ‘robar, chorizar, mangar, birlar’. Cuando decimos *vai a farti fottere*, estamos rechazando algo o a alguien; podemos traducirlo al español con la expresión vulgar *¡Vete a tomar por culo!*, *¡Vete a la puta mierda!* o *¡Que te jodan!*.

Cuando tenemos el significado de ‘estropearse, arruinarse, destrozarse, joderse (vulg.)’, etc., también en italiano utilizamos *fottersi*.

Si no nos interesa algo o pasamos de algo o de alguien, en italiano, podemos utilizar *fottersene* (‘no importar una puta mierda, sudársela, traérsela floja’).

Una persona *fottuta* è una persona ‘finita, distrutta, perduta’; corresponde al español *jodido*, *destrozado*, *chingado*; una *persona fottuta* también puede hacer referencia a “una persona despreciable, ruin, maldita”. *Fottuto* también se refiere a una situación o a una cosa ‘maldita, jodida’, que nos causa problemas.

Si una persona ha sido engañada, traicionada, jodida (*incolata*) por otra, también decimos “essere fottuto da qualcuno”.

En el caso de nuestro diálogo, hemos optado por *ti fotto* porque, además de ajustarse al enunciado original, el significado es el mismo. En el enunciado que nos interesa, ambos términos, en español y en italiano, significan ‘destrozar, arruinar’.

<p>Pero, ¿qué dices tía?/ Si tú estás muy buena.</p>	<p>Che stai dicendo?/ Ma se sei una gran figa!</p>
--	---

FICA-FIGA

Etimología

El estudio de la palabra *fica* (del latín *ficus*) es muy interesante por su gran variedad de acepciones. Tal y como se explica en el *Dizionario Storico del Lessico Erotico Italiano* (1996: 464), ya en Aristófane (*Pace*, 1350) se documentaba que el uso metafórico de la palabra “fica/fico” se basaba en el parecido del fruto abierto (el higo) con el órgano sexual femenino (“la foglia che copre le pudenda di Adamo ed Eva caduti nel peccato è appunto di fico” - *Genesi*, 3, 7).

En el *Dizionario dei simboli*, (nn. 4-7) se observa que en las civilizaciones antiguas el *higo* se asociaba con ritos que propiciaban la fecundidad. Desde siempre, se ha puesto en relación el higo con la sensualidad impetuosa y la fecundidad. Los judíos creían que el fruto prohibido del *Génesis* era el higo precisamente porque Adán y Eva habían tapado su desnudez con hojas de la higuera, no de la parra.

“En la India, los Vedas lo denominan como ‘flor de la mujer’ o ‘flor del placer sexual’”. Y en las celebraciones dionisiacas de la Grecia clásica se comían higos, junto con otros manjares, para activar la libido masculina.

Se ha relacionado también la savia blanca que sale al cortar el fruto con la leche materna y con el esperma, un elemento femenino y otro masculino. Por esta razón, en la tradición judeocristiana el higo representa el órgano genital femenino y en la árabe es el órgano masculino.

En algunos lugares de África, se cree que el higo es eficaz en el remedio de la esterilidad y favorece la lactancia.¹⁶³

Tal y como se señala en el *Dizionario Storico del Lessico Erotico*, en el uso de la lengua actual ya no se tiene conciencia del símbolo metafórico de la palabra *fica* y el término es considerado como “crudamente descrittivo e volgare”.

En la Italia del Norte, tenemos la sonorización del fonema velar oclusivo sordo /k/, por lo tanto, se pasa al fonema velar oclusivo sonoro /g/, *figa*.

¹⁶³<http://www.blogolengua.com/2009/11/frutas-simbolos-eroticos.html> (última consulta 19-08-2017).

En el *Diccionario Treccani*, *fica/figa* viene del latín [lat. tardo *fīca* per *fīcus* "fico"] y es un término que indica la vulva, el coño.

Entre las acepciones vulgares, tenemos: 1.órgano sexual femenino (en la Italia del sur, se prefiere optar por *fessa*; en romano, se dice *fregna*, *sorca*. En Toscana, *topa*, en Venecia, *mona*; en el lenguaje infantil, *passerina*. También hay términos regionales como: *passera*, *patacca*, o familiares como: *patata*, *patonza*); 2.El segundo significado de “fica” es “mujer muy atractiva, sumamente guapa, una *bona*, *bonazza*, una gran *fica/figa*, una *gnocca*.”¹⁶⁴

El masculino *fico/figo*, de uso jergal, en el lenguaje juvenil, se refiere a un individuo hábil, listo, espabilado, apreciado por todos por su astucia. También hace referencia a una persona elegante, muy atractiva, un *bono*, *bonazzo*, un gran *fico/figo*. El *fichetto/fichino* representan a un chico que se viste a la última moda (un chulo, cool), un chico que tiene ademanes refinados o que es frívolo; un “dandy”.

Pero si tú estás muy buena→ Ma se sei una gran <i>figa</i>
--

En la traducción, del español al italiano, del enunciado del diálogo del corpus: “Pero si tú estás muy buena”→ “Ma se sei una gran *figa*”, hemos traducido *estás muy buena* con *gran figa* porque el personaje del hermano de Esther, el policía, es un hombre vulgar y oportunista que no muestra ningún respeto por Chelo; de hecho, lo que busca es “disfrutar” del cuerpo de la cantante, con el consentimiento de la mujer misma. Habríamos podido optar también por “Ma se sei una *bonazza*/Ma se sei proprio *bona*”. Hemos utilizado un término de uso muy común entre los hombres cuando se refieren a una mujer con un cuerpo muy atractivo.

Al hablar del término *fica/figa*, hay que señalar también que se utiliza muchísimo como forma interjectiva *Fica/Fico!/Fica/Figa!*, como muletilla o palabra comodín, es decir, como intercalar. Mientras en español usamos la interjección *¡Coño!* para imprecicar o expresar enfado, rabia, o también sorpresa, admiración..., en italiano,

¹⁶⁴<http://www.treccani.it/vocabolario/fica> (Sinonimi-e-Contrari)/ (última consulta 18-08-2017).

Fica/Fico!/Fica/Figa!, Che figata! hacen referencia a algo positivo, genial, estupendo, algo guay, chulo; ser alguien un “crack”.

Cuando utilizamos ¡Coño! para expresar asombro positivo o felicidad y la expresamos con la entonación adecuada al contexto de situación y a la intención comunicativa, la interjección enfatiza algo genial, sorprendente. En este caso, las expresiones exclamativas ¡*Coño!* y *Fico!/Fica!, Che figata!* tienen la misma acepción positiva. Sin embargo, el término malsonante ¡*Coño!* no traduce la exclamación interjetiva italiana *Fico!/Fica!* sino *Cazzo!/Minchia!*.

Es preciso observar también que no podríamos traducir *Che figata!* con ¡*Qué coñazo!*, por ejemplo, porque obtendríamos un significado totalmente diferente. De hecho, ¡*Qué coñazo!* (aumentativo de “coño”, como “figata”, aumentativo de “figa”), tiene una acepción más bien negativa (en italiano, corresponde a: *Che rottura, rompipalle/rompicoglioni/seccatura/scocciatura/fallimento*; de hecho, cuando decimos que algo o alguien es un “coñazo”, nos referimos a algo o alguien molesto, fastidioso, pesado, machacón).

Che figata! correspondería a ¡*Qué chulada!*;/¡*Qué guay!*;/¡*Qué monada!*;/¡*Genial!*.

TENER COJONES (se remite a la explicación incluida en el apartado sobre *cojón – cojones* del mismo capítulo).

¿Tú vas a tener cojones para denunciarme?	Tu avresti le palle per denunciarmi?
--	---

¡HOSTIA PUTA! – DE UNA PUTA VEZ

¡ Hos...tia puta! / ¿Por qué no me dejas tranquilo de una puta vez , ya? [...]	Ma porca puttana! / Perché non mi lasci in pace una cazzo di volta? [...]
--	---

Tal y como hemos explicado en otro momento, la expresión exclamativa ¡*Hostia puta!* indica ‘desagrado, disgusto, indignación, sorpresa, rabia...’. No podemos traducir la interjección de manera literal, de hecho, en italiano, podemos optar por formas como: *Porca puttana!*, *Porco cazzo!*, *Porca di quella puttana!*.

Aunque ya hayamos explicado todas las acepciones de *hostia*, queremos recordar que se puede referir a: *bofetón*, *golpe*, *tortazo* que le pegamos a alguien o que nos metemos accidentalmente. En la expresión *de la hostia* significa ‘mucho, enorme o extraordinario’; la exclamación ¡*Hostias!* expresa asombro o disgusto; *ser la hostia* puede tener valor negativo o positivo. Cuando una persona *tiene mala hostia* significa que actúa con mala intención o que tiene un mal carácter. Cuando un coche *va a toda hostia* significa que va a toda velocidad.

¿Por qué no me dejas tranquilo *de unaputa vez, ya?* → *Perché non mi lasci in pace una cazzo di volta?*

Al estudiar todas las expresiones con *puta*, hemos visto que cuando ponemos *puto/a* delante de un nombre, estamos enfatizando el valor negativo del sustantivo, de hecho, el hablante expresa desprecio, fastidio, indignación, rabia. En la traducción, hemos optado por *Perché non mi lasci in pace una cazzo di volta?*. Habríamos podido traducir también *E levati dai coglioni una volta per tutte*, pero el matiz habría podido confundirse con la idea de ‘levantar en peso a alguien y alejarlo/a de sí’.

COSTAR UN HUEVO

<p>Mira, Chelo, yo no tengo una mierda, pero lo poco que tengo me ha costado un huevo conseguirlo/ y como me lo jodas, te voy a joder yo a ti.</p>	<p>Senti, Chelo, io non ho un cazzo, ma quel poco che ho mi è costato un occhio della testa... e prima che tu mi fotta, ti fotto io!</p>
--	--

Tal y como hemos visto anteriormente, la expresión familiar *costar un huevo* significa: ‘implicar mucho trabajo o esfuerzo’ o ‘tener algo un valor/un precio muy elevado’. Generalmente, el término *huevo* indica “mucho” con verbos como: *costar*, *doler*, *extrañar*, *saber*, *valer*, etc.

En la traducción para el doblaje, hemos evitado repetir palabras o expresiones malsonantes que habrían marcado excesivamente el enunciado; por esta razón, hemos optado por *costare un occhio della testa* y, lógicamente, hemos omitido la traducción de *conseguirlo* porque el enunciado habría sido muy largo; además, el significado está implícito.

No habríamos podido traducir literalmente *Mi è costato un uovo* porque esta expresión tan solo alude al precio de un huevo de gallina. Sin embargo, hemos destacado la rabia y la sensación de fracaso de Toni, cambiando el término *mierda* (...no tengo una mierda) por *cazzo* (...non ho un cazzo). En italiano, para decir que ‘no tenemos nada’, no utilizamos *Non ho una merda*. En su lugar, preferimos la forma más vulgar y más marcada *Non ho un cazzo/non ho un cazzo di niente*. Sí decimos *Fare o avere una vita di merda* cuando estamos pasando por una mala racha y no tenemos recursos económicos o cuando llevamos una vida infeliz, triste, además de miserable.

Por lo que concierne al enunciado “...y como me lo jodas, te voy a joder yo a ti”, traducido “...e prima che tu mi fotta, ti fotto io”, se remite a la explicación del apartado sobre el término *joder*.

COMER EL RABO

¿Y cuando me comiste a mí el rabo el primer día no te estabas volviendo loca sola y exclusivamente por el propio rabo ?	E quando mi hai succhiato il cazzo il primo giorno, non stavi forse impazzendo proprio per l’ uccello stesso?
---	---

...cuando una tía se come un rabo no se lo come solo por el puto rabo ...se lo come por el hombre que hay detrás.	...quando una donna succhia un uccello non lo fa solo per il fottuto cazzo ... lo fa per l’uomo che c’è dietro.
---	---

Etimología

Tal y como afirman Alberto Buitrago y J. Agustín Torijano (1998: 429-430), es normal que las palabras que indican partes del cuerpo de animales o de personas se

deban a una metáfora que las identifica con un objeto (→ "cadera, glante, músculo, muslo, pantorrilla, pelvis, pene y vagina"). En latín *rapu* (m), como *rapa* en el italiano actual, significaba 'nabo'. El significado que tiene hoy en día apareció en latín vulgar "por identificación entre la forma de este tubérculo, que tiene hojas en uno de sus extremos, y la de la cola del animal, que a veces tiene pelo al final". En la lengua española *cola* se refiere, generalmente, a la extremidad más larga y con pelo de animales como el caballo, el león, el gato, mientras que *rabo* se utiliza para indicar la extremidad más corta y sin pelo, como la de los perros o la de los cerdos, "aunque a veces digamos *rabo* de toro y *cola* de gamba".

El significado vulgar de *rabo* es 'pene', que equivale al italiano *pene, cazzo, uccello, pisello*.... Es evidente que también en este caso demostramos que no podíamos traducir al italiano el término español *rabo* con la acepción de 'cola de animal', usando el término *coda* y, en la acepción vulgar, no hay ninguna referencia al rabo de un animal, a no ser que pensemos exactamente en la forma de un *nabo* o *rapa* en italiano.

UCCELLO

Etimología

¿Y cuando *me comiste a mí el rabo* el primer día no te estabas volviendo loca sola y exclusivamente por el propio *rabo*? → E quando *mi hai succhiato il cazzo* il primo giorno, non stavi forse impazzendo proprio per *l'uccello* stesso?

El término *uccello* en español equivale a *pájaro, ave*. En la acepción vulgar, *uccello* es sinónimo de *pene, cazzo, pisello* (*pene, pija, pito, picha, polla, verga*).

En el diálogo que nos interesa, cuando Marco pregunta "¿Y cuando *me comiste a mí el rabo* el primer día no te estabas volviendo loca sola y exclusivamente por el propio *rabo*?" ("Quando *mi hai succhiato il cazzo* il primo giorno non stavi forse impazzendo proprio per *l'uccello* stesso?"), además de observar un lenguaje intencionalmente vulgar, percibimos un tono arrogante, soberbio y una forma de egocentrismo.

Por lo que concierne a la traducción al italiano, habríamos podido optar también por: *Quando mi hai succhiato il cazzo/l'uccello il primo giorno, non stavi forse impazzendo dalla gioia di fare un pompino?*. La idea de “mamarla” o “hacer una mamada” (*fare un pompino*) en lugar de *farmi un pompino* (“mamármela” o “hacerme una mamada”) destaca el deseo de la interlocutora de hacerle sexo oral a un hombre en general. No hemos optado por repetir el mismo término *cazzo* y hemos preferido poner un sinónimo como “uccello” puesto que la repetición de uno o de otro término habría “cargado” el enunciado.

...cuando una tía *se come un rabo* no se lo come solo por el *puto rabo*...se lo come por el hombre que hay detrás. → ...quando una donna *succhia un uccello* non lo fa solo per il *fottuto cazzo* ... lo fa per l'uomo che c'è dietro.

A la pregunta retórica del policía, Chelo responde: “...cuando una tía se come un *rabo* no se lo come solo por el *puto rabo*...se lo come por el hombre que hay detrás”. → “...quando una donna *succhia un uccello* non lo fa solo per il *fottuto cazzo* ... lo fa per l'uomo che c'è dietro”. La respuesta de la interlocutora hace hincapié en el hecho de que ella no está interesada en la “belleza” del miembro de Marco, sino en las emociones que se perciben al hacerle sexo oral. No hemos optado por la traducción literal de *comerse el rabo* (*mangiare l'uccello*) porque, en italiano, generalmente se utiliza *succhiare il cazzo/l'uccello/il pisello... o fare un pompino*. Al proponer una traducción para el doblaje, hemos intentado respetar la sincronía articulatoria y la isocronía; por esta razón, en italiano, no hemos repetido el verbo *succhiare* porque el enunciado habría sido muy largo, así que lo hemos sustituido por el verbo *fare* (“...quando una donna *succhia un uccello non lo fa* solo per il *fottuto cazzo* ... *lo fa* per l'uomo che c'è dietro”).

CAPULLO

<p>¿Qué cojones tú le has dicho al capullo de tu policía?</p>	<p>Che cazzo hai detto a quello stronzo di poliziotto?</p>
---	--

Etimología

El término *capullo* viene, quizás, de *capillo*, influido en su terminación por la del lat. *cucullus* ‘capucho’. Además de las diferentes acepciones (-“envoltura de forma oval dentro de la cual se encierra, hilando su baba, el gusano de seda para transformarse en crisálida; -envoltura semejante al capullo en la que se encierran las larvas de algunos insectos; -botón de las flores, especialmente de la rosa; -cascabillo de la bellota, etc.), la RAE¹⁶⁵ registra la palabra *capullo* como sinónimo malsonante de *prepucio* y como un insulto hacia una persona estúpida y molesta. *Capullo* significa ‘persona poco inteligente, imbécil, cabezahueca’.

También hace referencia a una persona que quiere pasarse de lista, pero que, en realidad, es un/a simple.

La voz latina *Capitulum* significa “cabezuela, capullo, piel que recubre la cabeza del pene y que, al abrirse, muestra la punta del órgano sexual masculino. Celdrán Gomariz (2008) define al “capullo” como un ser “tonto que en su ignorancia pretende pasarse de listo dejando al descubierto su simpleza. Sujeto introvertido y palurdo que estando muy encerrado en sí mismo se va abriendo conforme se le brinda amistad o se le da confianza”. De la misma manera en que el capullo se abre y muestra la flor, un capullo humano desvela poco a poco su estupidez.

Al italiano, el término *capullo* se traduce de diferentes maneras: *coglione*, *imbecille*, *minchione*, *pezzo di merda*, *stronzo*, *testa di cazzo*.

Qué <i>cojones</i> tú le has dicho al <i>capullo</i> de tu policía? → Che <i>cazzo</i> hai detto a quello <i>stronzo</i> di poliziotto?

En el enunciado “¿Qué *cojones* tú le has dicho al *capullo* de tu policía?” traducido al italiano “Che *cazzo* hai detto a quello *stronzo* di poliziotto?”, hemos puesto *stronzo*, pero habríamos podido optar también por *Che cazzo hai detto a quel coglione del tuo poliziotto/di un poliziotto?*, pero la frase habría sido más larga.

¹⁶⁵<http://dle.rae.es/?id=7MxWvWZ> (última consulta 19-08-2017).

PERRA

No la des tanto y habla claro, perra .	Non farla lunga e parla chiaro, cagna .
---	--

Etimología

En el *Diccionario del origen de las palabras*, los lingüistas Buitrago y Torijano explican el significado etimológico de *perra* [sin la connotación vulgar] en estos términos:

“Para hacer desaparecer las monedas con la efigie de la reina Isabel II, destronada tras las revueltas de 1868, en 1870 comenzaron a acuñarse nuevas piezas de cinco y diez céntimos. En el anverso figuraba una representación simbólica de España: una mujer sentada con una corona almenada, y en el reverso, un león rampante que sostenía el escudo del país. Sucedió que al diseñador del dibujo o al propio acuñador, o a los dos, les salió algo más parecido a un perro de aguas que al terrible felino. La gente rápidamente comenzó a llamar *perro* al león – aún hoy en algunos lugares se juega a *tío o perro* en vez de *cara o cruz* – y posteriormente, para más humillación de la pobre fiera, decidió cambiarle el sexo y llamarlo *perra*. Las monedas de diez céntimos se llamaban *perras gordas* y las de cinco *perras chicas*. El lenguaje popular identifica el plural *perras* con *dinero* y ha creado sobre esta palabra expresiones tan usadas como *pa’ ti la perra gorda*, *estar sin gorda* o *no valer una gorda (o una perra)*” (1998: 394-395).

Cuando hacemos referencia al masculino *perro*, tenemos diferentes significados. Celdrán Gomariz nos señala que *perro* se refiere a una persona ruin, holgazana, desidiosa, de malas entrañas, que en seguida se pone borde y se porta de manera insolente. Se trata de un individuo sucio, grosero, haragán y que tiene mala leche o malas intenciones. “Antaño se calificó así a quienes no profesaban la religión de uno: perro luterano, perro protestante, perro judío, perro moro, perro infiel” (2008: 769).

El término *perro*, como apodo denigrante y con valor de insulto, empezó a usarse en la Edad Media puesto que era un vocablo desprestigiado; de hecho, las personas importantes, ilustres preferían usar *can*. En la Edad Media, había *perros malos*, pero no *canes ruines*. El *can* (término aristocrático que viene del latín *canem*) acompañaba al señor, al noble en sus cacerías; el “perro” (término cuyo origen etimológico es incierto o desconocido) ayudaba al pastor, al campesino en su trabajo. Sin embargo, nos explica Celdrán Gomariz, el término *perro* se impuso sobre el

vocablo *can* porque este último carecía de femenino, diminutivos, aumentativos, despectivos. “Al heredar perro el arco de significación del término can y conservar el suyo propio, la palabra se convirtió en término de uso ambiguo: a la nobleza del can cazador que acompañaba a su señor se unía a principios del XVI la carga semántica negativa del perro urbano abandonado, con sus enfermedades y miserias. El can era cristiano y noble, de sangre limpia y estirpe clara; el perro era moro, judío, y luego incluso hereje, animal sucio, de oscuros orígenes y ocupación villana” (2008: 770).

En cuanto al origen etimológico de *perro*, Buitrago y Torijano afirman que se han propuesto procedencias célticas o ibéricas; sin embargo, estos orígenes no se pueden demostrar a ciencia cierta. Lo que es seguro es que no existe en ninguna otra lengua neolatina. Casi todas las lenguas romances adoptaron el término *can*, aunque *perro* fuera el término más propio de las clases populares. Este vocablo, que se utilizaba también como insulto, acabó imponiéndose por ser de carácter popular. “Muchos investigadores apuntan la posibilidad de que la palabra se origine en onomatopeyas del tipo *prrr* o *brrr*, sonidos usados por los pastores para llamar o para dirigir a los perros y a las ovejas” (1998: 395-396).

Se piensa también que la onomatopeya *perr perr* se refiere al sonido que hace el animal al gruñir.

Además del significado de “mamífero doméstico de la familia de los cánidos”, en algunos diccionarios de uso encontramos otras acepciones de *perra*, como por ejemplo: 1. persona despreciable, ruin; 2. nombre que se dio despectivamente a los fieles de otras religiones; 3. rabieta o berrinche, especialmente de un niño; 4. deseo exagerado o idea fija, obstinación; 5. dinero o moneda (más en plural); 6. embriaguez, borrachera; 7. dicho de una cosa, muy mala, indigna; 8. ramera, prostituta, zorra, mujer fácil que ofrece servicios sexuales a cambio de dinero.

Es interesante señalar la observación de Ignacio Frías: “...nuestra lengua está plagada de expresiones que no dejan al animal amigo en demasiado buen lugar. Las «perrerías» son jugarretas; «emperrarse» es obstinarse irreflexiva o irrazonablemente en una cosa; «coger una perra» es acometer a alguien un deseo fuerte e insensato —*mi novia está con la perra de una falda de Carolina Herrera*; «echar el día a perros» es pasarlo sin hacer nada útil, desperdiciarlo. Y qué decir de lo que pensamos del

individuo al que calificamos de «hijo de perra». Y así llegamos a «vida de perros», «días de perros» y «noches de perros»¹⁶⁶.

No la des tanto y habla claro, *perra*. → Non farla lunga e parla chiaro, *cagna*.

Las acepciones que nos interesa observar son las de “mujer que ofrece servicios sexuales a cambio de dinero” y “ser ruin, despreciable”. En efecto, cuando Toni se dirige a Chelo insultándola y llamándola *perra*, no solo quiere destacar que es una mujer fácil, sino que también hace hincapié en el hecho de que ha sido ella quien le ha denunciado y le ha destrozado la vida por pura venganza y por celos. Habríamos podido traducir también con uno de los sinónimos italianos de *perra*, pero nos ha parecido oportuno utilizar el mismo vocablo con las mismas acepciones, es decir, *cagna*, uno de los sinónimos de *baldracca*, *donnaccia*, *puttana*, *sgualdrina*, *troia*, *zoccola*, o bien, con el significado de ‘persona cruel, mala y llena de rabia’, tal y como Toni considera a Chelo.

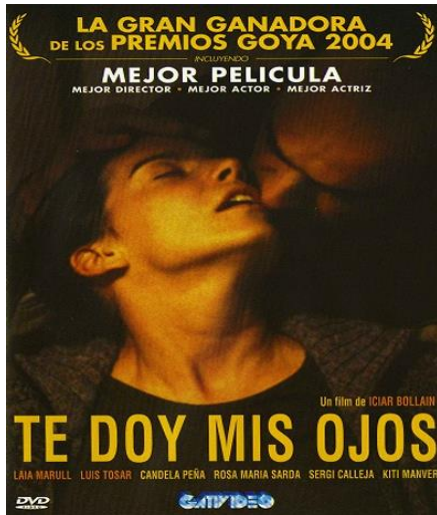
CAGNA

En italiano, *cagna* viene del latín *cania*, der. di *canis* ‘cane’. Entre las acepciones de *cagna*, Marco Zanni (2001: 61) señala: 1. “Donna astiosa, cattiva, rabbiosa. 2. Adultera, donna sempre vogliosa e alla ricerca di maschi; come una cagna in calore che si accoppia con più cani”.

En el *Diccionario* de Devoto-Oli, encontramos también: “cantante dalla voce sgraziata, attrice di nessuna capacità” (actriz/cantante pésima) (2002: 308).

¹⁶⁶http://cvc.cervantes.es/foros/leer_asunto1.asp?vCodigo=24313 (última consulta 10-07-2017).

SÉPTIMO CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL CORPUS –*TE DOY MIS OJOS* de Icíar Bollaín (2003)



7. Sinopsis de la película *Te doy mis ojos* de Icíar Bollaín

Pilar y Antonio están casados desde hace diez años aproximadamente y tienen un hijo de ocho. Aunque Pilar ame profundamente a su marido, es consciente de que él es un hombre extremadamente celoso y violento. Antonio dice que “quiere” a su mujer; sin embargo, la humilla, la insulta, le pega, le impide cambiar de trabajo y dedicarse a lo que le gusta realmente, la “vigila” constantemente, etc. Antonio le promete a Pilar que hará todo lo posible por cambiar, por esta razón, acude a un psicólogo que intenta reeducar a maltratadores. Al principio, Antonio está muy

entusiasmado y da muestras de querer “recuperarse” realmente, pero, a pesar de los esfuerzos y de la buena voluntad, no logra seguir los consejos del psicoterapeuta y continúa manifestando rabia y agresividad. Antonio es un hombre inseguro, se siente inferior con respecto a su hermano, no confía en nadie y, como consecuencia, tiene reacciones extremas de cólera.

En la secuencia que hemos escogido, vemos que Antonio le explica a Pilar uno de los métodos utilizados en la terapia de grupo entre acosadores. Pilar le da a Antonio la enésima oportunidad y mantiene viva la esperanza de que su marido se recupere.

En la segunda secuencia, en cambio, cuando Pilar le cuenta a Antonio que le han propuesto un nuevo trabajo (guiar exposiciones en un banco de Madrid), el hombre se enfada, reacciona con violencia y se vuelve agresivo. Podemos deducir que tiene miedo de que Pilar pueda conocer a otro hombre capaz de hacerla feliz, teme que llegue a ser más autónoma e independiente, etc. También está claro que Antonio desea dominarla y someterla a su voluntad y autoridad. Por esta razón, cuando Pilar manifiesta el deseo de ir a trabajar a Madrid, Antonio la humilla y la ridiculiza, rebajando su imagen como esposa y como mujer.

Aunque los métodos utilizados en la terapia para la recuperación de los maltratadores puedan ser rentables, observamos que los hombres siguen aferrados a sus propias convicciones machistas, “justifican” sus actos violentos y creen que la relación con su mujer estriba en su capacidad de dominarla, someterla, ejerciendo fuerza física y psicológica.

TCR 36:27

ANTONIO ¡A ver!

PILAR ¿Te gusta?

ANTONIO ¿Por qué tienes que ir así?

PILAR No te gusta.

ANTONIO A mí me gusta lo que hay dentro. (Risas) ¿Vamos? ¿Vamos al puente?/ Que la ira no es mala, que la ira la tiene todo el mundo, lo que pasa es que tiene que estar controlada. ¿Entiendes? Que el

problema es verla, es reconocerla, pero si la reconoces, pues ya está, ya puedes controlarla. Yo me controlo, Cani, ¿entiendes? Yo ahora, cuando noto que me entra la **mala hostia**, digo: “Corto”. Me digo “Corto”, respiro y te digo a ti “Tiempo fuera”, y me voy. ¿Entiendes?

PILAR No.

ANTONIO Yo, al principio, tampoco. Que me controlo, Canija./Me controlo, pero me tienes que ayudar, ¿hm?

PILAR ¿Cómo?

ANTONIO Estando conmigo/ porque si estamos juntos, yo puedo con todo. Porque si no, yo no puedo hacer nada, Canija.

PILAR Oye, Antonio...tienes que prometerme que vas a cambiar de verdad.

ANTONIO Te lo juro, Cani, te lo juro./Yo no quiero llegar a los sesenta y verme como los tipos esos de la terapia/**jodidos** y amargados y amargando la vida a sus familias. ¡Ah, mira!

PILAR No hay nada.

ANTONIO Ya, es que acabo de comprar. Mira, la parte amarilla es para hacer un diario, así como lo que pasa cada día, luego la verde es para la buena onda y eso, y luego la roja ya es para los malos rollos. Pero ahora que estoy contigo seguro que no tengo ni que usarla, ¿eh?/¿Sabes lo que dice el psicólogo? ¿Cómo dice? Que no tengo deseos. O sea, que me ha venido todo dado, así, sin elegir. Por la familia y todo eso, ¿sabes? ¿Tú, tienes deseos?

PILAR A mí me gustaría hacer otras cosas. Irnos lejos, los tres.

ANTONIO Descarado. Y a **tomar por culo** la tienda.

PILAR Y Toledo. (Se ríe)

ANTONIO Y mi hermano. (Se ríe)

PILAR Y mi madre. (Se ríe)

ANTONIO Y tu hermana y su escocés. **¡A tomar por culo todo!** ¿Eh? **¡A tomar por culo todo!** Dilo, Cani.

PILAR **¡A tomar por culo todo!**

ANTONIO No, pero fuerte. **¡A tomar por culo todo!**

PILAR/ANTONIO (juntos) **¡A TOMAR POR CULO TODO!** (Risas)

TCR 01:18:44

PILAR ¡Hola!

ANTONIO ¡Hola! ¿Qué tal?

PILAR Bien/Antonio, nos han propuesto un trabajo. Bueno, antes quieren hacernos como una prueba.

ANTONIO ¿Una prueba para qué?

PILAR Para guiar exposiciones en un banco de Madrid.

ANTONIO ¿En Madrid? ¿Te vas a ir a trabajar a Madrid?

PILAR Bueno, si me sale, puedo ir.

ANTONIO Ya, ¿pero para qué? ¿Qué **cojones** tienes que ir tú a trabajar a Madrid?

PILAR Es algo que me gusta Antonio. Me olvido de mí y de todo./Además, creo que lo puedo hacer.

ANTONIO Eso seguro. Seguro. Para las cosas inútiles siempre has sido muy buena./Pero, a ver, ¿qué pasa, Canija? ¿Te aburres conmigo? ¿O es que ya no sabes cómo salir de casa o qué?

PILAR ¿Y si nos vamos todos a Madrid? Antonio, los tres. Dejemos Toledo. ¿Te gustaría? **Y a tomar por culo todo.**

ANTONIO ¿Y yo de qué trabajo allí? ¿O es que piensas mantenerme?

PILAR Vamos a encontrar algo, seguro. Eres bueno, Antonio. Puedes hacer mucho más de lo que te dejan.

ANTONIO A ver, Canija.

PILAR ¿Por qué no lo intentamos?

ANTONIO ¿No estamos bien los tres aquí, tranquilitos, **coño**? ¿Qué quieres? ¿Estropearlo todo?

PILAR Yo no quiero estropear nada.

ANTONIO Bueno, pues entonces, no sé a qué **cojones** tienes que ir a ninguna entrevista de ningún sitio, **coño**./¿Para qué estoy haciendo yo el **gilipollas** con el psicólogo, Pilar? ¿Pá qué?/ ¿Para que te marches, te busques un trabajo y me dejes aquí escribiendo **gilipollec**es en un cuaderno como un **puto pringao**?

PILAR No son **gilipollec**es, Antonio.

ANTONIO ¿Quieres largarte? ¿Quieres largarte? Pues lárgate. Lárgate **de una puta vez**, pero no me comas la cabeza, ¡**cojones**!

PILAR (Jadea) El corazón se acelera y parece como que se nubla la cabeza, que te ahogas. Te parece que se te llena el cuello y la nuca de hormigas, que te secas por dentro. Se para el aire, el ruido. Se para todo y no ves. El miedo es así, Antonio. No tengas miedo. No tengas miedo, Antonio. No tengas miedo.

ANTONIO (Se va)

PILAR (Llora)

7.1. Traducción para el doblaje oficial

TI DO I MIEI OCCHI de Icíar Bolláin

T.C.R. 36:27

ANTONIO Fatti vedere.

PILAR Ti piace?

ANTONIO Perché ti vesti così?

PILAR Non ti piace.

ANTONIO Mi piace quello che c'è dentro. (Risate) Andiamo. Al ponte./ La collera non è cattiva, cioè...la provano tutti, ma bisogna saperla controllare. Capisci? Il problema è saperla vedere, riconoscere, perché se la riconosci, è fatta, la puoi controllare. Io mi controllo, Chiquita, capisci? Ora, quando mi accorgo che sta arrivando, mi dico: "Fermo". Mi dico "Fermo", respiro e dico a te: "Vado fuori" e me ne vado./ Capisci?

PILAR No.

ANTONIO Eh, neanch'io all'inizio, ma ora mi controllo Chiquita./Mi controllo, ma tu devi aiutarmi, hm?

PILAR Come?

ANTONIO Restando con me/ se restiamo uniti posso superare tutto...senno non riesco a fare niente, chiquita.

PILAR Antonio...ti chiedo solo di promettermi che cambierai veramente.

ANTONIO Te lo giuro, chiquita, te lo giuro, ah?/ Te lo giuro. Non voglio diventare come quelli che incontro in terapia/tutti delusi e

amareggiati e amareggiano la vita delle loro famiglie./ Ah!
Guarda!

PILAR Non vedo niente.

ANTONIO Perché l'ho appena comprato. Guarda, la parte gialla è per scrivere il diario...cioè quello...che succede ogni giorno, la verde è per i momenti buoni, poi c'è la rossa che è per i momenti cattivi./ Ma ora che sto con te (sporc) non ho bisogno di usarla/ eh?/ Sai che dice lo psicologo?/ Dice che non ho desideri. Ossia che mi è stato dato tutto...quindi non ho scelto, per la famiglia e tutto il resto... Tu, ne hai desideri?

PILAR Mi piacerebbe poter fare altre cose. Andarcene lontano, tutti e tre.

ANTONIO Fregarcene e mandare **affanculo** il negozio.

PILAR E Toledo. (Ride)

ANTONIO E mio fratello.(Ride)

PILAR E mia madre.(Ride)

ANTONIO E tua sorella e anche il suo scozzese. Mandiamo **affanculo** tutto quanto!/ Mandiamo **affanculo** tutto quanto! Dillo Chiquita.

PILAR **Mandiamo affanculo** tutto quanto!

ANTONIO Più forte, dai. Forte! **Mandiamo affanculo** tutto quanto!

PILAR/ANTONIO **MANDIAMO AFFANCULO TUTTO QUANTO!** (Risate)

T.C.R. 01:18:44

PILAR Ciao

ANTONIO Ciao/ come va?

PILAR Bene/ Ci hanno fatto una proposta di lavoro. Beh, prima ci prenderebbero in prova.

ANTONIO In prova per cosa?

PILAR Per fare la guida alle esposizioni per conto di una banca di Madrid.

ANTONIO Madrid?/ Vai a lavorare a Madrid?

PILAR Beh, se ci pagano, potrei andare e venire.

ANTONIO Sì, ma perché? Perché cavolo devi andare a lavorare a Madrid?

PILAR È una cosa che mi piace, Antonio. Dimentico me stessa e tutto il resto./E poi, credo di saperlo fare.

ANTONIO Questo è sicuro. Per le cose inutili sei sempre stata molto brava./Ma insomma, che ti sta succedendo? Ti annoi con me? Oppure non sai più come uscire di casa?

PILAR E se ce ne andassimo tutti e tre a Madrid? Antonio, tutti e tre. Lasciamo Toledo! Non ti piacerebbe? E mandare **affanculo** tutto!

ANTONIO E io lì che lavoro potrei fare? O pensi di mantenermi?

PILAR Troveremo sicuramente qualcosa. Sei bravo, Antonio. Potresti fare molto di più di quello che fai qui.

ANTONIO Senti Chiquita...

PILAR (acc) Perché non ci proviamo?

ANTONIO Ma non stiamo bene qui tutti e tre? Vuoi proprio rovinare tutto?

PILAR Io non voglio rovinare niente.

ANTONIO Beh, allora non capisco perché devi andare a quell'inutile colloquio del **cazzo**?!/Perché cavolo vado a fare l'imbecille dallo psicologo, Pilar? Perché?/ Perché tu te ne vada, ti trovi un lavoro e mi lasci scrivere **stronzate** in un quaderno come un povero scemo?

PILAR Non sono **stronzate**, Antonio.

ANTONIO Te ne vuoi andare? Allora vattene! Vattene una volta per tutte, ma non farmi impazzire, **cazzo!** Vattene per sempre! (Versi)

PILAR (Versi) Il cuore si accelera e sembra che ti si anebbi la mente, che soffochi. Ti sembra che il collo e la nuca ti si riempiano di formiche, ti inaridisci dentro. Si ferma l'aria, il rumore. Si ferma tutto, sei cieco. La paura è così, Antonio. Non avere paura./ Non avere paura, Antonio. Non avere paura!

ANTONIO (Se ne va)

PILAR (Piange)

Lo que vamos a analizar es el significado de algunas palabras y expresiones como:

-entrar la *mala hostia*,

-*jodidos* y amargados,

-*A tomar por culo todo*,

-¿*Qué cojones...?*,

-*coño*,

-*gilipollas*, ...*gilipollec*es,

-*puto pringao*,

-lárgate de una *puta vez*,

-¿*cojones!*

Vamos a observar de qué forma han sido traducidos para el doblaje oficial al italiano.

LA MALA HOSTIA

...cuando noto que me entra la mala hostiaquando mi accorgo che sta arrivando (la collera)...
---	--

Por lo que concierne a la traducción al italiano del enunciado “...cuando noto que me entra la *mala hostia*...” (“...quando mi accorgo che sta arrivando [la collera]...”), es preciso señalar que la expresión *entrar la mala hostia*, no se puede traducir literalmente *entrare la cattiva ostia* porque no existe un equivalente en italiano. Por lo tanto, la propuesta de traducción nos parece acertada; se hubiera podido optar también por “...quando mi incazzo/quando sento che mi sto innervosendo”.

En español, *tener mala hostia o estar de mala hostia* significa ‘tener mal carácter/mal genio o actuar con mala intención’.

En el diálogo en cuestión, Antonio se refiere al momento en que siente que se está poniendo de mal humor.

En italiano, además de las acepciones religiosas que encontramos también en español, la expresión *Ostia!*, sustituida por los eufemismos *Osteria, ostrega*, es una exclamación blasfema que se utiliza en algunas regiones del norte de Italia y que expresa ‘meraviglia o rabbia, stizza, disappunto’.¹⁶⁷

En el lenguaje popular, también tenemos el modismo *non esser farina (o pasta) da far ostie* para referirnos a una ‘persona che non è proprio uno stinco di santo’.¹⁶⁸

JODIDOS Y AMARGADOS

Yo no quiero llegar a los sesenta y verme como los tipos esos de	Non voglio diventare come quelli che incontro in
--	--

¹⁶⁷<https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=ostia> (última consulta 29-07-2018).

¹⁶⁸<http://www.treccani.it/vocabolario/ostia/> (última consulta 29-07-2018).

la terapia/ jodidos y amargados...	terapia/tutti delusi e amareggiati...
--	--

Cuando Antonio dice: *Yo no quiero llegar a los sesenta y verme como los tipos esos de la terapia/jodidos y amargados...*, traducido en la versión italiana con *Non voglio diventare come quelli che incontro in terapia/tutti delusi e amareggiati...*, es preciso señalar que nos parece justa la propuesta del ajustador puesto que, en este caso, no habríamos podido optar por la forma habitual en que se traduce el adjetivo *jodido/a*, es decir, *fottuto/a*, *fregato/a*, *incasinato/a*. De hecho, en el enunciado en cuestión, Antonio alude a hombres maltratadores que se sienten desilusionados, tristes, frustrados; en español, *sentirse jodido/a* significa ‘estar mal, estar pasando por un mal momento’ debido a una enfermedad, una dificultad, un problema, etc.

Tras haber consultado diferentes diccionarios en línea, hemos visto que, entre las diferentes acepciones del adjetivo malsonante *jodido/a*, tenemos también: ‘cosa que causa fastidio, molestia o enfado, o que resulta desagradable’; ‘problema o asunto complicado o difícil de solucionar’; ‘cosa que está rota o estropeada’.¹⁶⁹ Se trata de un adjetivo vulgar que indica: ‘algo desfavorable, desagradable o perjudicial’; ‘algo que fastidia o molesta’; ‘algo que es difícil de conseguir, hacer o entender’; ‘algo que está estropeado o deteriorado’; ‘persona que está enferma o en mal estado’.¹⁷⁰

Entre las traducciones al italiano, tenemos: *fottuto/a*, *maledetto/a*; *rovinato/a*; “*scassacazzi*.”¹⁷¹

A TOMAR POR CULO TODO

¿Y si nos vamos todos a Madrid? [...] ¿Te gustaría? Y a tomar por culo todo.	E se ce ne andassimo tutti e tre a Madrid? [...] Non ti piacerebbe? E mandare affanculo tutto!
---	---

¹⁶⁹<https://es.oxforddictionaries.com/definicion/jodido> (última consulta 29-07-2018).

¹⁷⁰<https://es.thefreedictionary.com/jodido> (última consulta 29-07-2018).

¹⁷¹http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Spagnolo-Italiano/parola/J/jodido.aspx?query=jodido (última consulta 29-07-2018).

A tomar por culo todo es una expresión vulgar cuyo equivalente en italiano es *mandare tutto affanculo/mandare affanculo tutto*. También podemos decir *mandare tutto a fare in culo, mandare tutto a cagare/alla merda*. Volvemos a observar que no podemos traducirlo literalmente puesto que incurriríamos en un error. De hecho, *tomar por culo*, al pie de la letra, equivale a *prendere per il culo* y esto, evidentemente, corresponde al español ‘tomarle el pelo a alguien, engañar, cachondear...’. Si, en cambio, mandamos a alguien a tomar por culo (*¡Vete a tomar por culo!*), en italiano, tenemos expresiones como: *Vai affanculo!, Vaffanculo!, Fottiti!, Vai a farti fottere!, Vai a prenderlo nel culo!, Levati dai coglioni/dalle palle, Vai a cagare!...*

¿QUÉ COJONES? - ...QUÉ COJONES

¿Qué cojones tienes que ir tú a trabajar a Madrid?	Perché cavolo devi andare a lavorare a Madrid?
---	--

En el primer caso, aunque en el doblaje oficial al italiano el ajustador haya querido suavizar el término *cojones* optando por el eufemismo *cavolo*, el enunciado habría podido traducirse *E perché cazzo vuoi andare a lavorare/devi andare a lavorare a Madrid?, Perché devi andare a Madrid a lavorare? Che cazzo ci fai lì?*, pero a lo mejor, el adaptador no ha considerado oportuno repetir el término vulgar puesto que más adelante, en otro enunciado, Antonio, que está perdiendo la paciencia y se está poniendo nervioso, empieza a expresarse de manera más grosera. No hace estallar el conflicto verbal, pero se marcha sin querer escuchar a Pilar. También cabe señalar que en el enunciado español, Antonio no habría podido optar por formas eufemísticas como *córcholis, narices...* porque no habría sido adecuado. A lo mejor, habría podido decir *¿Por qué diablos/demonios tienes que ir a ...?, ¿Qué diablos/demonios vas a ir tú ...?*.

Una vez más, podemos notar que en italiano no se podía elegir una traducción literal como *Che coglioni devi andare a fare a Madrid?* o *Perché coglioni devi andare a lavorare a Madrid?*; si hubiéramos querido utilizar el término *coglioni*, habríamos tenido que cambiar la frase, como por ejemplo: *Perché vuoi andare a Madrid a*

lavorare? Non mi far girare i coglioni!, pero habría cambiado la intención del acto de habla y se habría marcado el enfado del interlocutor.

Bueno, pues entonces, no sé a qué cojones tienes que ir a ninguna entrevista de ningún sitio, coño .	Beh, allora non capisco perché devi andare a quell'inutile colloquio del cazzo!
--	--

Por lo que concierne al segundo caso, en la traducción al italiano, sí tenemos una expresión malsonante en *...colloquio del cazzo!*, pero sobre todo notamos que la intención del acto de habla es diferente con respecto al enunciado en español.

En el diálogo original, Antonio dice *...no sé a qué cojones tienes que ir a ninguna entrevista de ningún sitio, coño*, mientras que en la traducción a la lengua meta *...non capisco perché devi andare a quell'inutile colloquio del cazzo!*, hay un cambio de punto de vista. El ajustador, aplicando la técnica de la *modulación*, expresa un juicio de valor sobre la entrevista laboral y considera que se trata de una entrevista inútil, tal y como, evidentemente, considera a Pilar, una inútil que “no da pie con bola” como le escuchamos decir en una de las interacciones con su mujer.

En cuanto a la interjección *coño*, colocada al final del enunciado, expresa rabia, enfado, sorpresa... En la traducción al italiano habríamos podido decir *...non capisco perché cazzo ci devi andare a quel colloquio del cavolo/del cazzo?* o bien *...ma allora perché cazzo ci devi andare a quel colloquio di merda?*. También en este caso, podríamos proponer diferentes traducciones, pero está claro que es mejor evitar inútiles repeticiones de términos vulgares puesto que el enunciado ya marca emociones irascibles.

La expresión *del cazzo*, referida a una cosa, a una situación, a un discurso, a un libro, etc., indica algo inútil, que carece de valor y de interés.

...COÑO

No estamos bien los tres aquí, tranquilitos, coño ? ¿Qué quieres? ¿Estropearlo todo?	Ma non stiamo bene qui tutti e tre? Vuoi proprio rovinare tutto?
---	--

También en este caso, el ajustador, quizás por las mismas razones expuestas anteriormente, ha preferido evitar el término malsonante *coño*. Una posible traducción al italiano habría podido ser *Cazzo, ma non stiamo bene qui tutti e tre? Perché vuoi rovinare tutto? o bien, Ma non stiamo bene qui tutti e tre? Allora perché cazzo vuoi rovinare tutto?*. Podríamos seguir con otras opciones diferentes.

Cabe señalar que el adaptador no ha optado por un eufemismo, como por ejemplo, *cavolo, capperi, caspita...*, sino que ha preferido omitir la muletilla vulgar *coño* que, generalmente, se traduce *cazzo* al italiano.

Aunque lingüísticamente el término *cazzo* corresponda a *coño* en español, físicamente, las dos palabras indican los órganos genitales opuestos; de hecho, el *cazzo* es el *pene*, mientras que el *coño* indica la *fica/figa*.

“Cazzo” es utilizado en la lengua hablada sin correlativo semántico, con la función lingüística de “rafforzativo del pensiero”, es decir, como un “intercalare” que pone énfasis en la emoción o el sentimiento expresados.

GILIPOLLAS - GILIPOLLECES - PUTO PRINGAO

Bueno, pues entonces, no sé a qué cojones tienes que ir a ninguna entrevista de ningún sitio, coño./ ¿Para qué estoy haciendo yo el gilipollas con el psicólogo, Pilar? ¿Pá qué?/ ¿Para que te marches, te busques un trabajo y me dejes aquí	Beh, allora non capisco perché devi andare a quell'inutile colloquio del cazzo ?!/Perché cavolo vado a fare l'imbecille dallo psicologo? Perché?/ Perché tu te ne vada, ti trovi un lavoro e mi lasci scrivere stronzate in un quaderno come un povero scemo?
--	---

<p>escribiendo gilipollec en un cuaderno como un puto pringao?</p>	
--	--

En la secuencia dialogada, el término *gilipollas* ha sido traducido *imbecille*; también en este caso, el ajustador ha preferido utilizar un término eufemístico; de hecho, si se hubiera optado por una forma más vulgar, se habría podido pensar en *Allora io vado dallo psicologo a fare il coglione?* o *“Perché cazzo/cavolo vado a fare il coglione dallo psicologo?*.

El término *coglione* habría sido apropiado puesto que, además de indicar la parte anatómica de los testículos (esta acepción no nos interesa en este contexto), se refiere a una persona ‘stupida, imbecille, incapace’, que se porta como un idiota, un tonto. El término “è entrato da tempo nel linguaggio corrente con il significato di ‘persona poco avveduta che non prevede le conseguenze dei propri atti per insufficiente intelligenza’; e tuttavia mantiene caratteristiche di innegabile volgarità”.¹⁷²

En la interacción en cuestión, el término *gilipollas* indica precisamente a una persona ‘estúpida, imbécil, tonta’ que, supuestamente, está perdiendo tiempo en la consulta del psicólogo. Generalmente, *gilipollas* es traducido al italiano con los términos vulgares *coglione*, *mezzasega*, *stronzo*, *testa di cazzo*.

Si se hubiera optado por *stronzo* o *testa di cazzo*, se habría podido pensar también en una persona despreciable, malvada, etc., pero, por las razones que hemos explicado anteriormente, no habría sido la acepción adecuada al contexto dialogado.

Estamos de acuerdo con la traducción de *gilipollec* (*stronzate*), puesto que “stronzata” indica, vulgarmente, la acción, el discurso o el comportamiento, etc., ridículos o estúpidos de una persona tonta, necia; también puede hacer referencia a la actitud pérfida de una persona.

¹⁷²<https://educalingo.com/it/dic-it/coglione> (última consulta 29-07-2018).

LÁRGATE DE UNA PUTA VEZ, ¡COJONES!

<p>¿Quieres largarte? ¿Quieres largarte? Pues largate. Largate de una puta vez, pero no me comas la cabeza, ¡cojones!</p>	<p>Te ne vuoi andare? Allora vattene! Vattene una volta per tutte, ma non farmi impazzire! Vattene per sempre!</p>
---	--

En este enunciado, el ajustador ha preferido suavizar las intenciones del acto de habla. En español, tenemos dos expresiones vulgares: *Lárgate de una puta vez...* y *¡cojones!*; en cambio, en la traducción oficial para el doblaje, la entonación y la intención de habla son las mismas, pero no hay expresiones groseras.

Entre las posibles soluciones, tenemos: *Te ne vuoi andare? Allora vattene via una cazzo di volta e non tornare mai più! Lasciami in pace, cazzo!*; *Te ne vuoi andare? Allora vaffanculo una buona volta e non mi rompere il cazzo/i coglioni!*

Es probable que la atenuación de los sentimientos de rabia y de frustración de Antonio se deba a la tristeza y la amargura que supone la posible separación de la pareja, mientras que si se hubiera optado por un enunciado más marcado y soez, se habría puesto hincapié en la ira e indignación del interlocutor.

Opinamos que el carácter irascible y enfadadizo de Antonio, su baja autoestima y su sensación de inutilidad justificarían perfectamente el uso de expresiones más vulgares también en italiano. De hecho, consideramos que el contexto situacional acentúa el enfado, por lo tanto, se podría optar por un acto de habla disfemístico en lugar de moderar el enunciado.

En el capítulo dedicado al análisis de las palabras malsonantes de las secuencias de la película *Rencor*, hemos estudiado todas las acepciones de *puta* y de *cojones*. En este apartado tan solo queremos recordar que la expresión *...de una puta vez*, al destacar la rabia y la sensación de impotencia, tiene una función catártica y una función expresiva; es como si Antonio quisiera liberar energía negativa y prefiriera evitar un enfrentamiento violento con Pilar. Además, expresa una función de marcador de estilo

puesto que solo aporta cierto valor expresivo y puede omitirse sin que afecte a la corrección gramatical de la construcción (*Lárgate de una [puta] vez*).

La reacción marcadamente emotiva del interlocutor, que no quiere que su mujer vaya a Madrid para trabajar, lo lleva a zanjar la disputa por medio de la interjección *¡cojones!* que, en este caso, denota una función emotiva que carece de valor referencial pero que enfatiza el estado de ánimo del hablante.

En el doblaje al italiano, el imperativo *vattene* se recalca por medio de los marcadores temporales *una volta per tutte, per sempre*. Si el doblador expresa el enunciado con el mismo tono, resaltando el matiz de rabia y rechazo, destacará las mismas emociones, aunque no utilice palabras o expresiones malsonantes.

Tal y como señala Díaz (2012: 127), el traductor debe tener la capacidad de trasladar la intención de los actos de habla de manera que el receptor perciba las mismas sensaciones y emociones del emisor. Para ello, es importante que el traductor sepa aplicar las oportunas estrategias, sobre todo si trabaja con dos sistemas lingüísticos que no comparten determinados conceptos tabuizados.

**OCTAVO CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL CORPUS –
SUEÑO DE UNA MUJER DESPIERTA de Azucena de la
Fuente (2002)**



8. Sinopsis del cortometraje *Sueño de una mujer despierta* de Azucena de la Fuente

El cortometraje de Azucena de la Fuente, además de ser singular, encierra un significado profundo. Lo más significativo del corto es el intercambio de roles; de hecho, Vicenta, una mujer maltratada por su marido, se imagina la situación inversa.

La película comienza con la imagen de un hombre, aparentemente inofensivo, modoso y educado, que contesta al teléfono y habla con su amante, una mujer que, supuestamente, debería arrancarlo del infierno que vive con su pareja. Después de haber concertado una cita con ella, se despide rápidamente porque está entrando su

mujer, Vicenta. Inmediatamente vemos que, al parecer, Vicenta es una *dominante*, una déspota que somete al cónyuge débil e inofensivo.

Cuando la mujer entra y le pregunta al marido con quién estaba hablando por teléfono, él contesta que hablaba con su padre. Sabemos que es una mentira, mentira que desatará un conflicto furioso. Sin embargo, el marido le hace notar a su mujer que él es un buen hombre, un trabajador que limpia, asea, cocina, plancha, etc. Además, le dice que quiere volver a trabajar porque está harto de tanta riña, de tanta pelea. A él le gustaría que su mujer fuera tierna como cuando eran novios y se querían.

En otra secuencia, vemos que la mujer, que debería estar trabajando, está en casa. Cuando el marido le pregunta por qué, ella contesta que hay algunos problemas de licencias y que, momentáneamente, está parada. La “charla” degenera en la enésima discusión violenta que acaba en pelea, con gritos, empujones, violencia física y verbal.

En la última escena, tenemos el vuelco de la situación. El corto llega a un clímax en que observamos que Vicenta se mira al espejo y despierta del “sueño”. Está herida, llena de magulladuras y de sangre; llora y se desespera. Por esta razón, llama a una asociación en defensa de las mujeres maltratadas y denuncia a su marido.

La directora y protagonista Azucena de la Fuente afirma: “El contraste del humor con la gravedad del asunto tratado es la razón fundamental que me llevó, hace ya once años, a implicarme y embarcarme en este proyecto. El punto de giro del clímax enriquece la historia y nos sorprende en un relato tan breve pero intenso”.¹⁷³

¹⁷³<https://elrionews.wordpress.com/2013/08/29/sueno-de-una-mujer-despierta-un-trabajo-sobre-la-violencia-de-genero-que-despues-de-once-anos-sigue-moviendo-conciencias/> (última consulta 19-08-2017).

8.1. Transcripción de los diálogos seleccionados

TCR 01:18

- MARIDO ¿Dígame? Hola mi amor, ¿por qué me llamas aquí a estas horas? ¿Y si llega a estar, qué? ¿Hoy? Bueno...
- MUJER (dirigiéndose a unos vecinos) ¡Hola! ¿qué tal?
- MARIDO Sí, dentro de una hora nos vemos, ¿vale? Oye, te dejo que llega mi mujer.

TCR 01:49

- MARIDO ¡Hola!
- MUJER Hola... ¿Con quién hablabas?
- MARIDO Con mi padre.
- MUJER ¿Y qué le pasa ahora?
- MARIDO Pues ...nada, las tonterías tuyas de siempre. Ya sabes...
- MUJER Sí, claro, como todos los hombres que sois unos **putillas**.
¿Ahi! (Gestos- Suspiros) ¿Qué hay de comer?
- MARIDO Como ayer sobró cocido y me salió tan bueno... he pensado que no te importaría repetir...
- MUJER ¿Qué?
- MARIDO Bueno, pues...
- MUJER Que no te ha dado tiempo de hacerme la comida.
- MARIDO He estado toda la mañana limpiando la casa de arriba abajo.

MARIDO ¡Noooo!

MUJER **¡Me cago en la hostia puta!**

MARIDO Es que he pasado por el centro y he probado unos perfumes para ti. Yo solo, yo solo quiero que volvamos a ser tan felices, como al principio, como cuando éramos novios.

MUJER Como cuando éramos novios... eso, tú solo me quieres porque no sabes dónde caerte muerto.

MARIDO Eso no es cierto, yo te quiero, **joder**, pero, pero, últimamente estás muy mal.

MUJER En el fondo, me das pena./ ¡Aahh, ponme vino!

MARIDO Y..y...tú sabes...que muchas quisieran tenerme como marido. **¡Joder!** No paro de trabajar todo el día en la casa para ti. (Gestos) Funciono bien, ¿no?

MUJER Pues sí mira, a veces me funcionas muy bien, claro... ven aquí, veen aquíí, que te voy a terminar de dar lo tuyo...

MARIDO Es que después de una bronca, yo no puedo hacerlo.

MUJER Ven aquíí, ven aquí.

MARIDO Por favor, no.

MUJER **¡Estoy hasta los cojones!**

MARIDO Ah, por favooooor, aaaah, nooooo máasss, (grita y llora)

MARIDO ¡Vicenta, Vicenta!¿Es que no me oyes, o qué? Me voy que dentro de una hora tengo otra entrevista de trabajo. Y no llores **gilipollas** que tampoco ha sido pa' tanto.

MUJER1 Servicio de atención a la víctima. ¿Dígame?

VICENTA Me llamo Vicenta y mi marido me pega.

8.2. Traducción para el doblaje de los diálogos seleccionados

PROPUESTA DE AJUSTE PARA EL DOBLAJE

SOGNO DI UNA DONNA AD OCCHI APERTI

T.C.R. 01:18

MARITO Pronto? Ciao amore, perché mi chiami qui a quest'ora? E se lei era in casa, cosa facevi? Oggi? Va bene...

MOGLIE Buongiorno, come va?

MARITO Sì, ci vediamo tra un'ora, ok? Ti lascio, che è tornata.

T.C.R. 01:49

MARITO Ciao

MOGLIE Ciao, con chi parlavi?

MARITO Con mio padre.

MOGLIE Che gli prende, adesso?

MARITO Niente, le solite cose, lo sai com'è...

MOGLIE Sì, certo, è una femminuccia, come tutti gli uomini. Ahi! Cosa c'è da mangiare?

MARITO Visto che il bollito di ieri era buonissimo e ne è avanzato un po', ho pensato che forse ne volevi ancora...

MOGLIE Cosa?

MARITO Beh, ma...

MOGLIE Non hai avuto il tempo di prepararmi da mangiare?

MARITO Sono stato a pulire tutta la casa da cima a fondo.

MOGLIE Sicuro che non sei stato a suonare quel dannato clarinetto?

MARITO No.

MOGLIE Un giorno lo lancio fuori dalla finestra, sta a vedere.

MARITO Ho anche stirato tutte le camicie.

MOGLIE E hai il coraggio di dire che hai pulito tutta la casa? Ma se è lercio. Guarda. Non ti sarai messo a guardare quella telenovela **del cazzo**? Non mi sorprende che tu sia così **rincoglionito**.

MARITO Sei sempre ingiusta. Io non faccio altro che lavorare come uno schiavo. Ma mi sono stufato, hai capito? Voglio tornare a lavorare, fra l'altro. A proposito, non so se te l'ho detto...fra un'ora ho un colloquio di lavoro e ci vado, ok?

MOGLIE Che **cazzo** vuol dire che vuoi tornare a lavorare, eh? Quante volte te lo devo dire che

quello che guadagno io è sufficiente? Sei un buono a nulla, un miserabile, l'unica cosa che vuoi fare è uscire e ubriacarti coi tuoi amici, ma te lo puoi scordare, non ci torni a lavoro, hai capito? Piuttosto ti spacco la faccia!

MARITO

Prometti sempre che cambierai ma non lo fai mai.

MOGLIE

A me nessuno da della bugiarda, e tu meno ancora! Forza/ vai, vai a quel colloquio, ma prima guardati allo specchio; inutile, imbecille. Ma chi cazzo te lo da un lavoro a te, eh? Eh? Che **cazzo!**/ Vai, va'!/ Vattene! Adesso sono io quella che vuole che tu te ne vada, intesi? Poi mi racconti com'è andata. Ehi! Grande lavoratore!/ Caspita, che profumo! Versami del vino e raccogli quello (verso).

T.C.R. 07:22

MARITO

Cosa ci fai qui? Non dovresti essere al lavoro?

MOGLIE

Beh, no, guarda un po'/ Non potrò lavorare; problemi con dei permessi./ (Ride) Lo sai, sono un tipo **incazzoso**. Dammi un bacio./ Ha telefonato tuo padre. Voleva sapere perché non gli hai telefonato oggi./ Allora? Ti hanno preso?

MARITO

Non si sa ancora.

MOGLIE Vai a lavarti. Puzzi di **troia**./ Dove sei stato? Che c'è? Adesso **te ne vai a puttane** con i miei soldi?

MARITO Cosa dici?

MOGLIE Che **cazzo** mi racconterai ora?/Che quella **troia ti scopava** mentre ti faceva un colloquio? Eh?

MARITO No, cara, ascoltami, per favore.

MOGLIE **Sei andato a puttane**, no? Che **cazzo** di bugia mi racconterai ora/, eh? **Porca di quella puttana bagascia! Figlio di puttana! Coglione!**Io non faccio altro che lavorare come una **cogliona** e tu mi dai da mangiare gli avanzi e mi metti le corna!/ Adesso le prendi, **pezzo di merda/ coglione/bastardo!**

MARITO Aaahh, nooo, non mi picchiare, ti prego! Me lo avevi promesso!

MOGLIE Aaaaaaahh...**cazzo!**

MARITO No, no. Ho fatto un colloquio di lavoro, nient'altro.

MOGLIE Un colloquio di lavoro'**sto cazzo!** Ti ...

MARITO Noooo

MOGLIE **Porca puttana!!**

MARITO È che sono passato in centro e ho provato dei profumi per te. Io voglio solo che siamo felici come una volta, come quando eravamo fidanzati.

MOGLIE Come quando eravamo fidanzati? Certo! Tu mi vuoi solo perché sei un pezzente, un miserabile!

MARITO Non è vero, io ti amo, **cazzo**, ma...ma...non so cosa ti è preso...

MOGLIE Mi fai pena, ahh, versami del vino.

MARITO Lo sai quante donne vorrebbero un marito come me? **Porca miseria!** Non faccio altro che lavorare tutto il giorno in casa, per te! Sono bravo, vero?

MOGLIE Beh, sì, non lo posso negare...vieni qui, vieniiii!
Ah, sei bravo, allora vieni qui perché finisco di darti quello che meriti!!

MARITO No, non mi va...non ce la faccio dopo una litigata, non mi va, ti prego!

MOGLIE Vieni, vieni qui!!

MARITO No, ti prego!!

MOGLIE **Mi hai rotto le palle!**

MARITO (Piange e urla) Ahhhh, per favoooreee, noooo!

MARITO Vicenta! Vicenta! Non ci senti? Sei sorda? Me ne vado che tra un'ora ho un altro colloquio. E non piangere che non ti ho mica ucciso, **testa di cazzo!**

DONNA 1 Pronto? Servizio di assistenza alle vittime.

VICENTA Mi chiamo Vicenta e mio marito mi picchia.

El hecho de haber puesto a un hombre en una situación en la que, generalmente, se encuentran las mujeres víctimas de violencia doméstica, muestra un paso adelante hacia el intento de solucionar este fenómeno intrafamiliar, invitando a los hombres a ponerse en la piel de sus compañeras sentimentales acosadas.

La protagonista del corto, Vicenta, está obligada a renunciar a todos sus sueños: no puede trabajar, no puede tocar el clarinete, no puede mirar la tele y “sueña” despierta con todo lo que un hombre puede hacer por el simple hecho de ser *hombre*. Hasta piensa que puede tener una relación extraconyugal que le haga olvidar el infierno que vive con su pareja.

Es interesante notar de qué manera la directora marca los rasgos típicos de un hombre violento, de un acosador: el desprecio, la humillación, la violencia verbal y psicológica, el abuso sexual, el autoritarismo y la sumisión, etc.

Las palabrotas que utiliza también son típicas de un hombre celoso que menosprecia a su pareja.

Puesto que hemos propuesto el ajuste para el doblaje al italiano y también les hemos pedido a actores profesionales que doblaran una secuencia, vamos a observar cómo hemos traducido las palabrotas y expresiones malsonantes y vamos a explicar algunas de nuestras soluciones.

AGILIPOLLAO

<p>¿A que has estado viendo el culebrón ese de los cojones?... No me extraña que estés tan agilipollao.</p>	<p>Non ti sarai messo a guardare quella telenovela del cazzo? Non mi sorprende che tu sia così rincoglionito.</p>
--	--

Agilipollar significa ‘volver o volverse tonto’. El origen etimológico es diferente con respecto al italiano *rincoglionito*. En nuestro estudio de la palabra *gilipollas* hemos visto que *gili* (de *gilí*, en caló: *jilí*) equivale a inocente, cándido o

tonto, mientras que *polla* alude al *pene*; de aquí, ‘persona que piensa con el pene y no con la cabeza’. Si tuviéramos que traducir literalmente al italiano, obtendríamos *stupidopene*, *penemoscio*, palabra que en italiano no utilizamos; podemos decir *non avere le palle*, pero no decimos *non avere il cazzo duro* para indicar que una persona está atontada.

La traducción más adecuada para *agilipollarse* es precisamente *rincoglionirsi* (der. di *coglione* con il pref. *rin*), es decir, un término vulgar que significa ‘far diventare coglione, rendere qualcuno imbecille, incapace di nuocere; rendere o diventare ottuso, minchione, rimbambire’.¹⁷⁴

Puede aludir a “una persona che ha perso la lucidità, è incapace di connettere o è lenta di riflessi”. El prefijo *rin* es la unión de dos prefijos latinos *re-* e *in-* “(*rin-* se convierte en *rim* en palabras compuestas que comienzan por una consonante bilabial. “È usato per la formazione di verbi e derivati verbali con valore iterativo (*rimbalzare*, balzare di nuovo, più volte; *rimpatriare*, rimandare, ritornare in patria; *rimpiangere*, piangere ritornando col pensiero a cosa perduta, ecc.), o intensivo (*rinchiudere*, *rinvigorire*, ecc.); o anche con funzione semplicemente derivativa (*rimbambire*, *rimpiattare*, *rincoglionire*), talvolta in concorrenza col prefisso *ra-* (*rinforzare*, *rafforzare*; *rinchiudere*, *racchiudere*)”.¹⁷⁵

Entre los sinónimos más atenuados de *rincoglionito*, tenemos “rimbambito, rimbecillito, rincitrullito, rincretinito”, en cambio, entre los sinónimos más vulgares, recordamos *cazzone*, *coglione*, pero, en el doblaje, se ajustaba mucho más el término propuesto. Además, aunque *cazzone* y *coglione* hagan referencia a una persona “cretina, idiota, scimunita”, etc., no nos parecía oportuno traducir *Non mi sorprende che tu sia così cazzone/coglione*, puesto que no da la idea de una persona que se está atontando porque está todo el día en casa, viendo culebrones. En cambio, el verbo *rincoglionirsi* y, como consecuencia, el adjetivo *rincoglionito*, aluden a alguien que se está embobando.

Es preciso señalar que cuando un marido quiere insultar a su mujer sabe que puede herirla aludiendo a su incapacidad de hacer algo, a su supuesta estupidez. Puesto que en el corto la situación real está aludida (es la mujer la que sufre humillaciones,

¹⁷⁴<http://www.treccani.it/vocabolario/rincoglionire/> (última consulta 19-08-2017).

¹⁷⁵<http://www.treccani.it/vocabolario/rin/> (última consulta 19-08-2017).

maltrato, insultos, etc., y no el marido), nos parece oportuno destacar que, en realidad, Vicenta es una mujer dinámica; tiene intereses y aficiones, toca el clarinete, se ocupa de la casa y de su marido, cocina, etc. No es una persona tonta ni tanto menos “agilipollada”; sin embargo, cuando “sueña” que es ella la que injuria a su marido, refleja en su propio insulto el miedo y la rabia que le provocan los agravios de su pareja.

...DE LOS COJONES

<p>¿A que has estado viendo el culebrón ese de los cojones?... No me extraña que estés tan agilipollao.</p>	<p>Non ti sarai messo a guardare quella telenovela del cazzo? Non mi sorprende che tu sia così rincoglionito.</p>
--	--

En relación con la traducción de *...el culebrón ese de los cojones...*, no podíamos traducir literalmente *...telenovela dei coglioni...* porque no habríamos obtenido el mismo significado. La expresión *...de los cojones*, generalmente traducida *...del cazzo* al italiano, refuerza el valor negativo de algo o de alguien, mientras que *...dei coglioni* no tiene el mismo significado, de hecho, se utiliza en la expresión *fare la figura del coglione*. En plural, podríamos encontrarlo en una frase como *I miei amici si sono imbucati in una festa, hanno iniziato a parlare con gli invitati e hanno fatto la figura dei coglioni*.

En cambio, la expresión *...dei miei coglioni*, referida a un objeto, a una situación, a un discurso, etc., que carecen de importancia y de valor, puede ser sustituida por el modismo *...dei miei stivali* (locución adjetiva referida a persona o a cosa que no valen nada y que carecen de aprecio) o por la expresión vulgar *...del cazzo*. En las locuciones exclamativas, *...del cazzo* expresa contrariedad, decepción, enfado.

MAMÓN

Etimología

<p>¿Qué es eso de que quieres volver a trabajar... eh? Cuántas veces te tengo que decir que con el dinero que yo gano es suficiente/ que eres un mamón, desgraciao, que lo único que quieres es estar fuera de casa tomándote cañas con los amigos, pues ni te imagines que vas a ir a trabajar, ¿me oyes? Antes te rompo la cara, fíjate.</p>	<p>Che cazzo vuol dire che vuoi tornare a lavorare, eh? Quante volte te lo devo dire che quello che guadagno io è sufficiente? Sei un buono a nulla, un miserabile, l'unica cosa che vuoi fare è uscire e ubriacarti coi tuoi amici, ma te lo puoi scordare, non ci torni a lavoro, hai capito? Piuttosto ti spacco la faccia!</p>
---	---

El término *mamón* (del latín *mamma*: ‘teta’) es interesante, puesto que no lo traducimos al italiano con *mammone* sino con *lattante*, *poppante* y hace referencia a un hombre que todavía necesita “mamar o chupar” la teta de su madre, como si fuera un niño. También puede ser un insulto dirigido a una persona despreciable.

En italiano, un *mammone* es una persona pegada al pecho y a las faldas de la madre y que no muestra independencia, autonomía. En Italia, quizás por la fuerte relación entre madres e hijos, el término no es tan despectivo ni degradante como, en cambio, lo es *mamón* en España. El italiano *mammone* es menos injurioso, mientras que *mamón* es un vulgarismo ofensivo.

Mammone se traduce al español con los términos *madrero*, *enfaldado o niño de mamá*, es decir, persona que se porta como un niño no teniendo la edad para ello.

En el caso de nuestro corpus, cuando la mujer “imagina con los ojos abiertos” que está insultando al marido llamándole *mamón*, quiere destacar que es un inútil, un imbécil que no conseguirá nunca un trabajo. El término *mamón* también indica a una persona despreciable, a un *cabrón*, *capullo* (*bastardo*, *coglione*, *stronzo*). Sin embargo, en la traducción para el doblaje, hemos preferido suavizar el término despectivo y optar por *buono a nulla* que representa lo mismo un insulto. Habríamos podido proponer también *incapace*, *inetto*, *inutile*.

Para resaltar el tono de reproche y de enfado, hemos marcado el enunciado en italiano por medio del término *cazzo* (*Che cazzo vuol dire che vuoi tornare a lavorare, eh?*).

Hemos preferido no traducir utilizando los términos *coglione* o *stronzo* porque el interlocutor quiere enfatizar el hecho de que el oyente es un inútil que nunca conseguirá un trabajo.

Según las palabras de Celdrán Gomariz, *mamón* es un término de uso general que significa ‘ser despreciable, indeseable’. Hace alusión a una persona que ama “chupar o mamar pollas, que se ha entregado al vicio o perversión de la felación” (2008: 606). Sin embargo, según el lingüista, se ha invertido el sentido de “mamón” y hoy en día se utiliza entre amigos de forma cariñosa, afectiva, de hecho, no tiene una connotación fuertemente ofensiva en todos los casos.

En la secuencia que nos interesa, la situación familiar y la relación entre los interlocutores, connotan negativamente el término.

¡COJONES!- ¡JODER!

<p>[...] Pero ¿quién... quién te va a dar un trabajo a ti, eh?/ ¿Qué?... ¡Cojones!¡Anda ya!/ ¡Vete!. Ahora soy yo la que quiere que te vayas, fíjate. Y cuando vuelvas, me lo cuentas. Ehi... Hui, trabajador.../ ¡Joder, cómo olemos! Ponme vino. Recoge eso.</p>	<p>[...] Ma chi cazzo te lo da un lavoro a te, eh? Eh? Che cazzo!/ Vai, va’!/ Vattene! Adesso sono io quella che vuole che tu te ne vada, intesi? Poi mi racconti com’è andata. Ehi! Grande lavoratore!/ Caspita, che profumo! Versami del vino e raccogli quello.</p>
--	---

La *interjección* (término que proviene del latín *interjectio*, *-onis* y que significa literalmente “intercalación”), es una “voz que expresa una impresión súbita o un

sentimiento profundo de asombro, sorpresa, admiración, alegría, enfado, dolor, molestia u otras sensaciones”.¹⁷⁶

Las interjecciones son invariables, van entre puntos de admiración y funcionan como frases independientes con significado completo. Son elementos que se intercalan en el discurso, que tienen fuerza expresiva y que manifiestan nuestras impresiones de manera inmediata, conmoviendo nuestros cinco sentidos.

Tanto *¡Cojones!* como *¡Joder!* son interjecciones que proceden del ámbito escatológico y sexual. La mayor parte de estas interjecciones tabú ha sufrido una deformación eufemística; algunas se refuerzan con el prefijo *re-* para dar mayor intensidad y énfasis. Tenemos interjecciones como: *¡Coño!*, *¡Carajo!*, *¡Joder!*, *¡Leche(s)!*, *¡Cojones!*, *¡Me cago en...!* y sus variantes *¡Concho!*, *¡Corcho!*, *¡Córcholis!*, *¡Caray!*, *¡Jolín!*, *¡Jo!*, *¡Jope!*, *¡Güevos!*, *¡Mecachis!*. Para negar con fuerza, tenemos también formas como: *¡Y un huevo!*, *¡Y una leche!*, *¡Naranjas!*, *¡Narices!*, *¡Nones!*, *¡Pamplinas!*, *¡Cuernos!*, *¡Porras!*, *¡Puñetas!*.

El entorno espacio-temporal contribuye a los diferentes usos y funciones de las interjecciones tabú. Es sumamente importante considerar el modo de significar de las interjecciones, es decir, cómo se orientan hacia el emisor, receptor, canal o hacia la situación extralingüística. Tal y como señala López Bobo (2002: 50), los mensajes adquieren un sentido pleno solamente en las situaciones o contextos comunicativos a los que se refieren y en los que se encuentran los interlocutores, sin embargo

“los signos que componen un mensaje tienen diversas formas de significar y pueden orientarse hacia cualquier componente del acto comunicativo.

El contenido fundamental de la interjección es la manifestación de la actitud personal del hablante ante algún aspecto de la realidad o ante lo dicho; pero esta modalidad puede vincularse únicamente al emisor (modalidad expresiva), a emisor y receptor (modalidad expresiva-apelativa), al canal (modalidad fática) y, según algunos autores, a la situación extralingüística (modalidad representativa)”.

Las interjecciones que aparecen en los diálogos del corpus expresan una función dominante, es decir, la función expresiva, personal puesto que sacan a relucir sentimientos y reacciones emotivas de los emisores. Sin embargo, cuando los

¹⁷⁶<https://es.thefreedictionary.com/interjecci%C3%B3n> (última consulta 19-08-2017).

hablantes exteriorizan sus emociones, no solo manifiestan una función expresiva-emotiva, sino que también apelan al oyente e intentan inducirle a hacer lo que él/ella desea o exige.

Las interjecciones son un fenómeno idiomático, una categoría gramatical, de hecho, representan unidades mínimas que pueden ser consideradas como mensajes o enunciados y que se acompañan generalmente de gestos faciales o manuales. Algunas de estas unidades lingüísticas, culturales e idiomáticas, funcionan como si fueran gritos instintivos y expresión directa de un sentimiento desbordante.

[...] Pero ¿quién... quién te va a dar un trabajo a ti, eh?/ ¿Qué?... ¡Cojones! ¡Anda ya!/ ¡Vete!...”→ [...] Ma chi *cazzo* te lo da un lavoro a te, eh? Eh? *Che cazzo!*/ Vai, va’!/ Vattene!

En el caso que nos interesa, observamos que la interjección *¡Cojones!* forma parte de las interjecciones *expresivas* o *sintomáticas* que manifiestan el estado de ánimo del hablante ante lo que expresa y lo que experimenta interiormente cuando está frente a un acontecimiento o cuando reacciona frente al comportamiento del receptor.

En *Sueño de una mujer despierta*, Vicenta (que, en realidad, está reflejando el comportamiento de su marido) expresa interjecciones imprecativas y vulgares con el propósito de influir en la conducta del oyente. En las secuencias del cortometraje, la mujer, víctima de abusos y atropellos, “soñando despierta”, imagina que está insultando al marido de la misma manera en que ella es injuriada por él. Esto la lleva a utilizar un lenguaje exasperado porque ella misma es víctima de imprecaciones escatológicas que ofenden su sexualidad y su condición de mujer.

En el enunciado [...] *Pero ¿quién... quién te va a dar un trabajo a ti, eh?/ ¿Qué?... ¡Cojones! ¡Anda ya!/ ¡Vete!...*, hemos traducido la interjección *¡Cojones!* con la expresión *Che cazzo!* ([...] *Ma chi cazzo te lo da un lavoro a te, eh? Eh? Che cazzo!/ Vai, va’!/ Vattene!*) que denota un sentimiento de reproche y de desacuerdo. Además, hemos preferido marcar la desaprobación de la interlocutora añadiendo *cazzo* en la pregunta *Ma chi cazzo te lo da un lavoro a te, eh?*. Habríamos podido traducir “interpretando” el enunciado: *Ma chi te lo darà mai un lavoro, eh? Cosa cazzo ti sei*

nesso in testa?, pero no habríamos podido “encajar” el enunciado en el doblaje. Hemos repetido la interjección *Eh?* para sustituir el pronombre interrogativo *¿Qué?*.

Además de todos los significados y acepciones del término *cojones* y de las expresiones idiomáticas que hemos tratado en otro apartado, lo que queremos demostrar una vez más es que la interjección *¡Cojones!* no puede traducirse al italiano de la misma manera, es decir, con la interjección *Coglioni!*.

En italiano, para expresar sentimientos de rabia o de sorpresa, se prefiere utilizar *Cazzo!*, *Porco cazzo!*. Con las interjecciones y expresiones *Che palle!*, *Che due palle!* *Che due coglioni!*, *Avere le palle piene*, *Girare i coglioni* indicamos que estamos hartos, al límite del aguante, aburridos, decepcionados. En español, en estos casos, podemos optar por *¡Me toca los cojones!*, *Estar hasta los cojones*, *Hinchársele los cojones a alguien*.

En el cortometraje de Azucena de la Fuente, la mujer (que, al soñar despierta, refleja y exterioriza la violencia verbal y física de la que es víctima) manifiesta su rabia y su reprobación al enterarse de que su pareja quiere ir a una entrevista laboral. Según ella, el hombre no vale nada, es un inútil y nadie lo va a contratar (*Pero ¿quién te va a dar un trabajo a ti, eh?/¿Qué?... ¡Cojones! ¡Anda ya! ¡Vete!*). Además, ella no quiere que vaya a trabajar porque pueden apañárselas con un sueldo solo. Es obvio que Vicenta revela el sentimiento de frustración que ella misma vive con su marido, de hecho, es él el que no quiere que su mujer toque el clarinete, se busque un trabajo y sea independiente. Al no poder trabajar, la mujer está obligada a depender económicamente de él, de esta forma, el hombre le prohíbe cualquier posibilidad u ocasión de emanciparse.

Las interjecciones vulgares utilizadas por Vicenta expresan sobre todo funciones emotivas, conativas y fáticas, de hecho, no solo aluden a sentimientos, sensaciones, reacciones emotivas, etc., sino que también intentan persuadir, convencer o influir sobre el comportamiento del oyente, además de querer mantener abierto el canal de la comunicación.

La traducción de las interjecciones malsonantes u obscenas tiene implicaciones desde los puntos de vista pragmatolingüístico y sociolingüístico puesto que sus connotaciones semánticas, marcadas socialmente, tienen repercusiones en el proceso de la traducción audiovisual. De hecho, las películas van dirigidas a todo tipo de

público, ya sea joven o adulto. Lógicamente, depende de las producciones cinematográficas. Está claro que si los filmes están hechos y pensados solo para niños, tendremos cierto tipo de lenguaje y se evitarán determinadas expresiones vulgares. Si, en cambio, los destinatarios son jóvenes y personas mayores, la traducción de diálogos sufre otro tipo de proceso traductológico.

A la hora de ajustar un diálogo para el doblaje, si la casa de producción o el cliente que encarga el doblaje consideran que no puede haber expresiones vulgares, blasfemias, imprecaciones, etc., tales expresiones son censuradas. Sin embargo, podemos notar que en los doblajes al español de algunas películas italianas, se han mantenido interjecciones y expresiones groseras, respetando las funciones pragmlingüísticas del lenguaje coloquial.

Cabe recordar que el término *vulgar* indica una clase de términos que constituyen un subgrupo del lenguaje coloquial, es decir, de un lenguaje inmediato, espontáneo, donde el hablante expresa abiertamente y sin tapujos sus propias emociones y exterioriza sentimientos y reacciones afectivas. De hecho, muchas interjecciones tabú, por ejemplo, derivan de formas léxicas malsonantes; tienen función expresiva y se utilizan generalmente desemantizadas, simplemente como forma de desahogo, grito emocional instintivo y expresión de particulares estados de ánimo. Por esta razón, en determinadas situaciones y en ciertos contextos comunicativos, es natural utilizar expresiones e interjecciones imprecativas extremas o enfáticas.

En otros contextos sociales, donde por razones religiosas, morales, etc., es preferible evitar interjecciones malsonantes, se recurre a soluciones eufemísticas que suavizan sentimientos como la rabia, la ira, el enojo, etc.

Desde el punto de vista léxico-semántico, según las categorías léxicas de origen de esta clase de interjecciones, destacamos esencialmente tres campos semánticos principales: el sexo y la sexualidad (*joder, coño, cojones*, etc.), la escatología y las funciones corporales (*mierda, y una mierda, me cago en...*, etc.) y las blasfemias, relacionadas, a su vez, con la religión (*hostias, me cago en Dios* etc.) (López Bobo, 2002: 35-37).

Tal y como hemos visto en el párrafo dedicado a la diferencia de habla entre hombres y mujeres, cabe recordar que las interjecciones varían según la edad, el nivel

social, el sector laboral, el contexto familiar, la etnia, etc. El uso de las interjecciones tabú se manifiesta de manera más marcada entre los hombres y en determinados contextos sociales y profesionales. Las mujeres tienden a suavizar el habla y a no manifestar lingüísticamente expresiones que puedan herir tanto desde el punto de vista religioso como del sexual.

En determinados doblajes al italiano, se evitan las interjecciones o expresiones escatológicas y se prefiere neutralizar la imprecación. En cambio, en el caso de la interjección *¡Joder!* (una de las más empleadas en casi todos los diálogos del corpus), observamos que es utilizada por personas de diferentes edades, prescindiendo del género.

<p>¡Joder, cómo olemos!→ Caspita, che profumo!</p>

En el enunciado *¡Joder, cómo olemos!*, la interjección expresiva está desemantizada, por lo tanto, hemos preferido optar por una eufemización, proponiendo una solución coloquial menos grosera (*Caspita, che profumo!*). Nos parecía muy fuerte decir *Cazzo, che profumo!* porque no se observa ni rabia ni tensión en el momento en que la interlocutora expresa el enunciado. Tan solo constata que el marido huele bien porque se ha echado un buen perfume. Habríamos podido optar por otras soluciones como: *Cavolo/Accidenti/Miseria....*

La interjección expresiva *¡Joder!* es muy empleada en el lenguaje coloquial y juvenil; precisamente por esto, se ha vuelto polisémica. Tal y como señalan los diccionarios de uso de la lengua española, *¡Joder!* pertenece al registro vulgar y, como ocurre con todas las interjecciones, se define a través de su uso expresivo (expresa enfado, irritación, asombro, sorpresa, admiración o disgusto).

Como pocas interjecciones, *¡Joder!* puede indicar cualquier estado emocional, dependiendo del contexto en que se pronuncia, y esto se debe a su desemantización progresiva que la hace polisémica.

¿QUÉ COÑO...?

¿Qué coño me vas a decir? Que la tía te ha entrevistado echándote un polvo , ¿eh?	Che cazzo mi racconterai ora?/Che quella troia ti scopava mentre ti faceva un colloquio? Eh?
---	--

Aunque ya hayamos explicado la etimología del término *coño* y las expresiones relacionadas, vamos a profundizar en algunos elementos y vamos a demostrar una vez más lo que nos hemos planteado desde el principio, es decir, que no podemos traducir literalmente al italiano la mayoría de los términos soeces del corpus.

Coño (del lat. *cunnus*: sexo de la mujer, parte externa del aparato genital de la hembra, vulva) fue incluido en el Diccionario de la Real Academia gracias al escritor gallego Camilo José Cela.

En el preámbulo de su *Diccionario secreto* de 1968, Cela se quejaba del hecho de que el DRA ignorara la voz *coño* y no registrara ningún cultismo que designara el concepto al que se refiere, como si el órgano de la mujer careciera de nombre oficial en castellano.

Utilizado como interjección, ¡*Coño!* hace referencia a la manifestación de diferentes estados de ánimo, sobre todo, contrariedad, enfado, extrañeza, sorpresa.

Recordemos también que el término *coño* tiene connotaciones “sexistas”, de hecho, cuando algo nos molesta o nos parece aburrido, lo utilizamos (Este discurso/este libro/esta película, etc., es un coñazo), en cambio, si queremos destacar que algo nos entusiasma y nos agrada, hacemos referencia al órgano masculino (¡*Qué cojonuda esta película!* ¡*Qué libro tan cojonudo!*).

En Italia, hacemos lo contrario: cuando algo nos fastidia o carece de importancia, de valor, decimos que es una *cazzata* o que *non vale un cazzo* (*Che cazzata che hai detto/questo libro non vale un cazzo*), mientras que, para referirnos a algo que nos gusta y que consideramos de nuestro agrado, utilizamos el término que se refiere al órgano sexual femenino (*Questo romanzo è una figata/Che figo questo vestito*).

La expresión *¿Qué coño...?* se traduce al italiano con una forma “rafforzativa” en las preguntas *Che cazzo...?*, *Che diavolo?*, *Che cavolo?* Entre las expresiones con *cazzo*, recordamos *testa di cazzo* (persona tonta, egoísta, oportunista), *non capire/non importare un cazzo* (no entender nada/importar un pimiento), *del cazzo* (de escaso valor o de poca importancia), *rompere il cazzo* (molestar, fastidiar), *stare sul cazzo a qualcuno* (resultar antipático, pesado), *a cazzo/a cazzo di cane* (hacer las cosas mal, de forma desordenada, mediocre o superficial), *col cazzo/un cazzo* (marca la negación rotunda; para nada, en absoluto), como interjección *Cazzo!* para expresar asombro, enfado, estupor, impaciencia, rabia...

En consideración a la expresión *testa di cazzo*, al comparar la cabeza de una persona con el órgano sexual masculino, es decir, con un órgano “situato nelle parti basse del corpo (che) ha la funzione della minzione e della sessualità”¹⁷⁷, estamos insinuando que el individuo, además de ser una persona estúpida, carece de valor moral. Mientras *cazzone* (‘desleal, grosero, tonto’) y *cazzaro* (‘fanfarrón, mentiroso’) tienen una acepción negativa, el adjetivo *cazzuto* se refiere a una persona fuerte y determinada.

Tal y como opinaba el escritor Italo Calvino, la lengua italiana tiene una “espressività impareggiabile”. Podemos decir que lo mismo ocurre con la lengua española, dada la enorme cantidad de sus expresiones originales y polisémicas. *Cazzo*, por ejemplo, no solo es la palabra más utilizada en italiano, sino que también es la que tiene más significados; pensemos en sus numerosos y diferentes usos (el órgano sexual masculino, affare, arrabbiatura, contrattempo, cosa da nulla, errore, forza, menzogna, ostacolo, noia, niente...) y puede expresar diversas emociones como: rabbia, sorpresa, irritazione, affetto, disprezzo, provocazione.... “È un vero jolly linguistico”.

El término “cazzo” (el ‘pene’), generalmente, tiene significados negativos, mientras que el término “figa” (el “coño”) expresa significados positivos. Según Tartamella, se trata de un contraste que nos induce a reflexionar: “nonostante il maschilismo della nostra cultura, alla fine la **prevalenza del sesso femminile** è netta.

¹⁷⁷<http://www.elioria.com/diario/testa-di-cazzo/> (última consulta 19-07-2018).

In passato si pensava perfino che la vulva non fosse solo simbolo di **vita** e di **fecondità**, ma avesse anche il potere di **scacciare le sciagure e i nemici**".¹⁷⁸

ECHAR UN POLVO

Etimología

¿Qué coño me vas a decir? Que la tía te ha entrevistado echándote un polvo , ¿eh?	Che cazzo mi racconterai ora?/Che quella troia ti scopava mentre ti faceva un colloquio? Eh?
---	--

La expresión idiomática *echar un polvo*, es decir, ‘fornicar’, ‘realizar el acto sexual’, equivale a *scopare, fare sesso* en italiano. Por lo que concierne a su etimología, hay dos versiones:

-Por una parte, se refiere a la costumbre, en los siglos XVIII-XIX, de inhalar polvo de tabaco, llamado *rapé*. Después de las comidas o de actos sociales, los caballeros de la alta sociedad se retiraban a otra habitación para esnifar el polvo de tabaco. Al aspirar con gran fuerza, estornudaban ruidosamente, así que, para no molestar, preferían apartarse y *tomar o echar un polvo de tabaco* a solas. Con el tiempo, la excusa para ausentarse y echarse unos polvos a la nariz comenzó a utilizarse también para tener apasionadas y fugaces relaciones sexuales furtivas. Este hecho conllevó que la acción de *ir a echar un polvo* aludiera al acto sexual.

-En cambio, según la hipótesis de Gabriel Laguna, el modismo *echar un polvo* se refiere a la fórmula litúrgica del capítulo tercero del *Génesis*: “*Memento homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris*”¹⁷⁹ (‘Recuerda que polvo eres y al polvo volverás’,

¹⁷⁸<https://www.parolacce.org/2017/09/26/significati-linguistici-pene/> (última consulta 19-08-2017).

¹⁷⁹<https://blogs.20minutos.es/yaestaellistoquetodosabe/cual-es-el-origen-de-la-expresion-echar-un-polvo/> (última consulta 19-07-2018).

o bien *Polvo somos, del polvo venimos y en polvo nos convertiremos*). El *polvo* del que venimos indica el acto sexual, gracias al que somos engendrados.

Sin embargo, la explicación más convincente es, a lo mejor, la del profesor y académico Francisco Rico. Tal y como señala Alberto Buitrago (2008: 225), podemos hacer referencia a una expresión que ya aparece en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* del maestro Gonzalo Correas (1627), es decir, *Tomar un polvo* que tenía el significado de ‘tomar un vaso de vino’. El hecho de consumir vino en las ventas y tabernas tenía un “efecto benéfico <<desatascador>>” en la garganta reseca y polvorienta del viajero. Más adelante, con el tiempo, *echar un polvo* y *echar un polvillo* adquieren el mismo significado. Probablemente, el significado actual de la expresión refleja metafóricamente el de los anteriores modismos: “se <<desatascaría>> aquí otro conducto corporal que no es precisamente la garganta, aunque, de nuevo recurriendo a la común metáfora, se le asemeja en la forma” (Buitrago, 2008: 225).

Echar un polvo no se puede traducir al italiano literalmente; no decimos *buttare, cacciare, gettare, lanciare, mandare via, sbattere...la polvere*. En español, *echar* es un verbo de apoyo o de soporte polisémico. Hay muchísimas expresiones idiomáticas compuestas por *echar* + sustantivo donde el verbo se aligera de su significado literal y funciona como un verbo de apoyo, formando un predicado complejo con el nombre que lo acompaña. También hay locuciones y perífrasis con *echar*.

Podemos tomar en consideración el hecho de que en italiano el verbo *scopare* es un sinónimo de *spazzare* (*spazzare via la polvere con la scopa*); sin embargo, no podemos traducir la expresión *echar un polvo* (es decir, “follar”) con *spazzare via la polvere* para indicar el hecho de tener una relación sexual.

En italiano, los equivalentes del modismo español son: *chiavare, copulare, fare sesso, farsi una scopata, fornicare, scopare, trombare*.

Por lo que concierne al uso metafórico del verbo soez *scopare*, “è da ricollegarsi all’utilizzo di termini riferiti a fori e angoli per indicare l’organo sessuale femminile (per esempio, buco, pertugio, fenditura, ecc.): il pene-scopa è l’attrezzo che

pulisce il foro o l'angolo della donna. L'analogia è rafforzata dal carattere ritmico del movimento".¹⁸⁰

La acción de barrer el suelo con el palo de una escoba, que evidentemente evoca la forma fálica, requiere movimientos alternos que recuerdan el coito o acto sexual.

Aunque haya muchos mitos acerca de la *escoba*, en nuestro caso, nos interesa referir el siguiente: "La escoba siempre se ha considerado símbolo fálico y un instrumento para alejar influencias malélicas. Cuando las brujas eran requeridas para ejecutar ritos de fertilidad, utilizaban una escoba de avellano en dicho ritual. En el caso de que fuera una pareja que quisiera tener hijos y no pudiera, la bruja circundaba a la pareja caminando con la escoba entre las piernas, mientras pronunciaba sus conjuras con voces oscuras."¹⁸¹

...DE PUTA MADRE - ...DE LOS COJONES

¡Una entrevista de puta madre! ¡Entrevista de los cojones!	Un colloquio di lavoro ' stocazzo!
---	---

En relación con la locución *de puta madre*, cabe recordar que, generalmente, se traduce al italiano con las expresiones *alla grande, coi fiocchi, da paura, forte, una figata, fantastico, magnifico...* En italiano no existe la expresión *di puttana madre*.

También es necesario aludir al hecho de que, en español, *de puta madre* no es ni un insulto ni una palabrota; se trata de una expresión que indica algo estupendo, genial, maravilloso, etc.

Una posible traducción de la expresión *de puta madre*, podría ser *con i controcazzi (eccellente, magnifico, coi fiocchi)*.

¹⁸⁰<https://www.focus.it/comportamento/sexualita/perche-si-dice-scopare> (última consulta 19-07-2018). (hay que enlazarlo con el uso de términos referidos a agujeros y rincones para indicar el órgano sexual femenino, (por ejemplo, hueco, orificio, hendidura, etc.): el pene-escoba es la herramienta que limpia el orificio de la mujer. La analogía se afianza si pensamos en el carácter rítmico del movimiento).

¹⁸¹<http://abajocomoarriba.blogspot.com/2015/05/el-mito-de-las-brujas-y-sus-escobas.html> (última consulta 19-07-2018).

Por lo que concierne a nuestra propuesta de traducción para el doblaje al italiano de los dos enunciados “¡Una entrevista *de puta madre!*, ¡Entrevista *de los cojones!*”, hemos optado por una sola frase que destacara la intención irónica y de reproche; por esta razón, en lugar de poner, por ejemplo, “Sì, sì, un’intervista stupenda! Un’intervista *del cazzo*, vorrai dire!”, nos hemos inclinado por “Un colloquio di lavoro ‘*sto cazzo!*” que reproduce perfectamente la intención del acto de habla.

La expresión italiana *sto cazzo* (*questo cazzo*) puede significar ‘nessuno’; ‘algo que carece de valor’; ‘alguien que carece de inteligencia’ (un *cazzone*; una persona que razona con el pene en lugar de usar el cerebro). También se refiere a una persona presumida, prepotente, engreída.

“L’espressione “Sto cazzo” sposta il fulcro del discorso da un piano razionale a uno sessuale, animalesco. Evoca in particolare la “dominanza fallica”, ovvero l’affermazione di sé come leader in un gruppo”.¹⁸²

En el enunciado que nos interesa “Un colloquio di lavoro ‘*sto cazzo!*”, estamos indicando que la entrevista laboral no valía nada y era inútil.

¡...QUÉ HOSTIAS!

Etimología

<p>Tú te has ido de putas, si no a ver qué hostias me vas a contar ahora, ¿eh? ¡Me cago en la puta madre que te parió! ¡Hijo de puta, cabrón! Me paso el día currando como una cabrona para que tú me des la comida del día anterior y encima me pongas los cuernos. Te vas a enterar so cabrón.</p>	<p>Sei andato a puttane, no? Che cazzo di bugia mi racconterai ora, eh? Porca di quella puttana bagascia! Figlio di puttana! Coglione!Io non faccio altro che lavorare come una cogliona e tu mi dai da mangiare gli avanzi e mi metti le corna! Adesso le prendi, pezzo di merda/ coglione/bastardo!</p>
--	--

¹⁸²<https://www.parolacce.org/2017/09/26/significati-linguistici-pene/> (última consulta 19-08-2017).

En cuanto a la traducción al italiano del enunciado “¿Qué *hostias* me vas a contar ahora, eh?”, hemos propuesto “Che *cazzo* di bugia mi racconterai ora, eh?” porque la palabra *hostia* (del lat. *hostiam*, víctima de un sacrificio religioso), en la expresión vulgar y malsonante citada, expresa una negación marcada.

El término *hostia* se puede traducir *ostia* al italiano cuando indica: -la oblea de pan ázimo, sin levadura, que el sacerdote católico ofrece en el sacrificio de la misa y da a los fieles en la comunión; en la teología cristiana, representa a Cristo, víctima que espía los pecados de la humanidad (sfoglia sottile di pane azimo, non fermentato, di forma rotonda, che il sacerdote consacra nel sacrificio della messa e distribuisce nel rito della comunione; nella teologia cristiana, rappresenta a Cristo che si offre come vittima in espiazione dei peccati dell’umanità); -como sinónimo de *víctima*; los romanos llamaban *hostia* a los animales sacrificados en honor de los dioses, a las víctimas ofrecidas en sacrificio a la divinidad, a los soldados muertos por la patria (nelle religioni dell’antichità classica, vittima sacrificale offerta a una divinità a scopo propiziatorio o espiatorio); -exclamación vulgar que indica admiración, asombro, disgusto, sorpresa (espressione blasfema utilizzata nelle regioni settentrionali; interiezione utilizzata per esprimere disappunto, meraviglia, stupore, rabbia, stizza).

Cuando *hostia*, vulgarmente, significa ‘bofetada, golpe fuerte, trastazo...’, no traducimos *ostia* al italiano, sino: *sberla, cazzotto, ceffone...* .

Hay muchas expresiones con el término *hostia*, por ejemplo: *a toda hostia* (molto velocemente), *de la hostia* (della madonna), *estar de mala hostia* (essere incazzoso/incazzato), *hinchar a hostias* (gonfiare/riempire di botte), y *toda la hostia* (e compagnia bella), *pegarse una hostia* (prendersi una legnata, andare a sbattere), *ponerse de mala hostia* (incazzarsi), *salir echando hostias* (filare, uscire a gambe levate, uscire come un fulmine/uno sparo), *ser la hostia* (essere il colmo; essere uno sballo/uno spasso), *tener mala hostia* (tener mal carácter).¹⁸³

Es interesante notar que la expresión idiomática *non essere farina da ostie* indica a una persona deshonorada, de la que no podemos fiarnos,¹⁸⁴ dicha expresión nos

¹⁸³<https://es.thefreedictionary.com/hostia> (última consulta 19-08-2017).

¹⁸⁴<http://dizionari.repubblica.it/Italiano/O/ostia.php> (última consulta 19-08-2017).

podría recordar el significado, en el uso coloquial, del término “hostia”: mala intención o genio de un ser vivo. Si alguien tiene mala intención, no se muestra como una persona honrada.

Evidentemente, tenemos otro caso de expresión malsonante que no podemos traducir literalmente “...qué *hostias* me vas a contar ahora...” (“Che *cazzo* mi racconterai ora...”).

¡ME CAGO EN LA PUTA MADRE QUE TE PARIÓ!

¡Me cago en la hostia puta que te parió!	Porca di quella puttana bagascia!
---	--

Las interjecciones imprecativas *¡Me cago en la puta madre!*, *¡Me cago en la puta hostia!* constituyen oraciones enteras que manifiestan una gran fuerza expresiva, mientras que, traducidas al italiano, se convierten en exclamaciones elípticas.

Además, podemos volver a demostrar que las interjecciones *¡Me cago en la puta madre que te parió!* y *¡Me cago en la hostia puta!*, no se pueden traducir de manera literal, de hecho, en la lengua italiana, no se utilizan las expresiones *cagarse en la mar*, *cagarse en los muertos*, *cagarse en la madre que te parió*, *cagarse en dios*, *cagarse en la puta hostia*, y las posibles traducciones pueden ser *Porca di quella puttana!* *Porca di quella troia!*, *Porca vacca!*, *Porca merda!*, *Porca miseria!*, *Maledizione!* o con una imprecación como *Cristo Santo!* o con blasfemias.

En esta secuencia, donde la interjección “*Me cago en la puta madre que te parió*” resultaba muy larga, hemos traducido “*Porca di quella puttana bagascia*”. Hemos decidido añadir *bagascia* para reforzar la interjección imprecativa y para respetar la longitud del enunciado en el doblaje al italiano.

SO CABRÓN

Te vas a enterar <i>so cabrón</i> .→ Adesso le prendi, <i>pezzo di merda/ coglione/bastardo!</i>
--

El insulto malsonante *cabrón* equivale en italiano a *bastardo, coglione, figlio di puttana, pezzo di merda, stronzo, testa di cazzo*, no a *caprone*. De hecho, el término ofensivo *caprone* significa ‘bifolco, burino, cafone, uomo rozzo, dai modi grossolani, persona sporca e trascurata nell’aspetto’. Por lo que se refiere al macho de la cabra/macho cabrío/chivo, en italiano y en español, tenemos el mismo término: *cabrón/caprone*. Un *cabrón* también es *becco, cornuto*.

En consideración a la traducción para el doblaje al italiano de “*so cabrón*”, hemos tomado una decisión que nos ha parecido funcional y adecuada. Puesto que los términos podían encajarse perfectamente en la secuencia, respetando la isocronía, y puesto que la interlocutora arremete con violencia contra el oyente, en lugar de proponer una sola palabrota que tradujera *so cabrón*, como por ejemplo, *coglione*, hemos preferido utilizar tres términos que mostraran el insulto apremiante y el ritmo que iba acelerándose, por lo tanto, hemos propuesto: *pezzo di merda, coglione, bastardo*. Habríamos podido optar también por *figlio di puttana, stronzo*, pero en la secuencia, aparece dos veces el término *puttana* y no nos parecía oportuno repetir la palabrota.

ESTAR HASTA LOS COJONES

¡Estoy hasta los cojones!	Mi hai rotto le palle!
----------------------------------	-------------------------------

Por lo que concierne a la expresión vulgar *Estoy hasta los cojones*, tenemos que señalar que, en italiano, no corresponde a *Sono fino ai coglioni*, sino a *Ne ho fin sopra i capelli/i coglioni, Ne ho abbastanza, Ne ho i coglioni pieni/le palle piene, Mi hai rotto il cazzo, Mi sono rotto le palle/i coglioni...*

Sin embargo, si en italiano decimos *Ne ho fin sopra i capelli/i coglioni* estamos indicando que estamos hartos, cansados de algo, de alguna situación, etc., por lo tanto, tenemos que añadir lo que nos fastidia, a no ser que esté implícito en el contexto.

En la secuencia que nos interesa, Vicenta (reflejando el comportamiento violento del marido) está harta de la actitud del interlocutor y manifiesta su impaciencia o su rabia. Si, en italiano, hubiéramos optado por *Ne ho fin sopra i capelli/i coglioni*, habríamos tenido que añadir *...del tuo atteggiamento/del tuo comportamento/della tua reazione*, etc. (*ne ho fin sopra i capelli/ i coglioni/ le palle del tuo atteggiamento*).

**NOVENO CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL CORPUS –LOS
HÉROES DEL MAL de Zoe Berriatúa (2015)**



9. Sinopsis de la película *Los héroes del mal* de Zoe Berriatúa

En esta película, se muestra de manera muy marcada el malestar y la angustia que viven algunos jóvenes, emotivamente frágiles y vulnerables, que se sienten marginados y que están pasando por situaciones personales difíciles.

Los protagonistas intentan integrarse en la sociedad, pero, por diferentes razones, son aislados y arrinconados, como si apestaran. La inseguridad en sí mismos, la necesidad de ser aceptados y amados, el conflicto generacional que viven con sus profesores y padres, el uso de sustancias estupefacientes, el alcohol y, sobre todo, el deseo de llegar al exceso y de vivir experiencias extremas, desencadenan actitudes vitalistas negativas y violentas.

Los tres “amigos”, Esteban, Sarita y Aritz, son asociales y “raros”. Consideran que la vida es injusta con ellos y desean rebelarse contra todo y contra todos. Deciden vivir vengándose de todos los que los se han burlado de ellos y los han humillado y ofendido. Sin embargo, la rabia, el odio y la sed de venganza se vuelven en su contra, llevándoles a una espiral de agresividad de la que intentan “salir” de manera drástica. De una forma o de otra, los tres rebasan los límites de la violencia: roban, dan palizas, matan. Aunque la mayoría de las veces, estén bajo los efectos del alcohol y de las drogas, su actitud natural frente a la vida es pesimista y frustrada. Los tres se dan cuenta de lo que son capaces de hacer; saben que pueden ser “los héroes del mal”. Justifican la violencia y creen que por medio de actos agresivos y brutales, podrán llegar a ser libres y fuertes. En cambio, los “amigos” son víctimas de su propia violencia. Esteban y Sarita llegan a tener una relación más íntima y arrinconan a Aritz; este, sintiéndose abandonado y engañado, somete violentamente a la chica. Esteban desea pegarle, pero no es capaz porque se da cuenta de que Aritz es un pobre desgraciado, víctima de su propia agresividad y totalmente desorientado. Después de algún tiempo, los tres amigos se pierden de vista. Esteban se marcha de vacaciones a su pueblo y recibe la visita inesperada de Aritz que le confiesa que ha matado a una prostituta y que ha perdido, en el lugar del crimen, el llavero que lleva el nombre de Esteban y que este le había regalado al amigo. Es evidente que Esteban teme que la policía pueda relacionarlo con el asesinato. Sin embargo, no denuncia a su amigo.

El cariño que Aritz muestra por él parece ir más allá de la amistad, pero Esteban lo rechaza. La reacción de Aritz ante la negativa de su amigo es extrema, violenta y

9.1. Traducción para el doblaje de los diálogos seleccionados

PROPUESTA DE AJUSTE PARA EL DOBLAJE

GLI EROI DEL MALE

T.C.R. 06.44

BRUSIO	(Studenti, ragazzi e ragazze)
ARITZ	(ft) Cosa sei, un giustiziere? (fiati)
ESTEBAN	Giustiziere?/No, ha versato il mio latte, non hai visto?
ARITZ	Ah sì?... L'ha versato addosso a me, cazzo! e tu hai mandato tutto a puttane!
ESTEBAN	Mandato a puttane cosa? Volevi che ti pestassero? (Verso)
ARITZ	Non hai visto che ridevo?/ Non mi fa paura il dolore. Volevo vedere chi resisteva di più e tu ti sei messo in mezzo, così tu passi dalla parte dell'eroe e io del coglione che le prende.
ESTEBAN	(acc) Almeno, ha smesso di picchiarti, potresti ringraziarmi, no?
ARITZ	Ora sarò l'emarginato di merda, cazzo.

ESTEBAN Emarginato perché ti picchiano il primo giorno?/ È solo sfortuna.

ARITZ Il primo giorno si definiscono i ruoli, sono **fottuto**.(fiato)

ESTEBAN (ride) Cosa?/ Che si fa oggi? Si definiscono i ruoli?

ARITZ Oggi è il primo giorno, giusto? Si assegnano le parti. A ognuno la sua. Non arrivi qui come l'emarginato, il bullo o la gran figa. Sono tutti questi qua che ti schedano./ Ci sarà sempre uno sfigato, capisci?... e visto che non c'è nessun rosso ciccione con i brufoli, toccherà a noi due, a te e a me./Vedi qualche rosso ciccione?

ESTEBAN Ecco, laggiù. (Naso) Quella ci casca sicuro.

ARITZ Ma non è né rossa né cicciona. (Verso)

ESTEBAN Sì, ma è da sola e sembra un maschio. Guarda, non la vedi, non la vedi? (ride)

ARITZ (acc) Occhio che ci sgama, abbassa il dito. Ci manca solo che **ci si attacchi al culo**./Ehi, senti ... grazie per avermi difeso/ anche se **l'hai fatto di merda**./ (Fiato) Sono Aritz.

ESTEBAN E io Estèban.

T.C.R. 01:11:37

- ESTEBAN (ifc) Aritz!/Aritz!/ Aritz! Aspetta, **cazzo...**
Aritz!/ Mi dispiace, ma non mi piaci, scusa,
okay?/ (Fiato) Ti voglio bene perché sei
mio amico, ma non mi piaci!/Non mi piaci,
sei un maschio, **cazzo.**/ Mi dispiace, okay?
(Fiato)
- ARITZ Era solo un bacio tra amici, solo un bacio
tra amici... Che **cazzo** ti credevi? Però
quando te l'ha chiesto quella **puttana** di
Sarita, mi hai baciato, eh?
- ESTEBAN (sporc) E questo che **cazzo** c'entra
adesso? Non c'entra...
- ARITZ (acc) **Vaffanculo, pezzo di merda!**/ Sei
mio amico, **il mio cazzo di amico**, solo
che un bacio me lo dai...solo se te lo chiede
quella **troietta!**/ **Stronzo!**(verso)
- ESTEBAN (acc) Calmati./Calmati./Calmati, **cazzo!**
- MENDICANTE(1.12.14) (ifc) E dai 'sto **cazzo di bacio** al tuo
ragazzo,vogliamo dormire, **pezzi di**
merda!
- ARITZ Tu sta' zitto, **figlio di puttana!**
- MENDICANTE (fc) Ehi, ragazzini, andate a **incularvi** da
qualche altra parte!
- ESTEBAN (sporc) Vuoi stare zitto?

ARITZ	(Verso)Ti ammazzo, figlio di puttana . (Versi) (ifc) Figlio di puttana! Zitto, cane di merda! Stai zitto, cane di merda . (Urla e versi) / (ACC FIATI)
MENDICANTE	(Versi) Lola, stai buona, cazzo... vieni qui.
ESTEBAN	Aritz! Calmati! (fiati) Calmati!/(ACC) (FC) Calmati! Calmati! Calmati!(VERSI)
MENDICANTE	(FC) Lola! / (IC) Lola? (Fiati)

En las secuencias seleccionadas, se observan diferentes términos soeces e interjecciones vulgares que no solo se relacionan con el contexto situacional en que se manifiestan, sino que también destacan la pertenencia a un grupo o estatus social. Los protagonistas se mueven en un entorno socioeducativo barriobajero. Su manera de hablar está caracterizada por palabras jergales, groseras que manifiestan disconformidad, rebelión, conflicto, rabia, agresividad.

En la película *Los héroes del mal*, observamos que las palabrotas son utilizadas por jóvenes inadaptados que tienden a aislarse de sus compañeros porque se consideran incomprendidos. La mayoría de las veces en que los protagonistas se expresan con palabras malsonantes están manifestando malestar, desilusión, miedo, rabia, es decir, emociones fuertes llevadas, en la mayoría de los casos, al exceso.

Hemos escogido esta película porque está llena de expresiones soeces dictadas por una sensación de inquietud y frustración, es decir, por sentimientos que afectan al estado de ánimo y exacerban las reacciones emotivas. La exaltación y el nerviosismo llevan a una manifestación lingüística alterada.

Hemos seleccionado dos secuencias: la primera, para introducir a Aritz y a Esteban; la segunda, para mostrar el estado de ánimo angustiado, la inseguridad y el sentimiento de frustración que desata un lenguaje voluntariamente marcado. Montagu (1942; cit. en Tartamella, 2006: 33) afirma que las palabrotas se manifiestan con más frecuencia entre las personas pertenecientes a clases bajas no solo por ignorancia o incapacidad de expresarse, sino también como “síntoma de una vida llena de

frustraciones, compensada con el poder mágico de la palabra; una forma de rebelión contra la autoridad: el Estado y la Iglesia” (“sintomo di una vita piena di frustrazioni, compensata col potere magico della parola; è una forma di ribellione contro l’autorità: lo Stato e la Chiesa”).

En nuestro caso, además de la desazón y de la rebelión contra compañeros de clase, profesores, policías, etc., consideramos que las palabrotas son usadas también porque forman parte del habla coloquial juvenil, caracterizado por la inmediatez, la informalidad, sin afectaciones semánticas ni ornamentos, y con el menor número de palabras, debido, quizás, a la falta de educación y a la pobreza lingüística. Además, son evidentes las actitudes de inconformidad, transgresión y provocación, además del deseo de “romper” con el mundo de los adultos, probablemente como “mecanismo de defensa”.

Tal y como observa también Herrero (2002: 68), el lenguaje juvenil varía según el lugar en que viven los jóvenes. No se puede hablar de un lenguaje juvenil totalmente homogéneo puesto que hay diferentes variedades, como por ejemplo: el lenguaje juvenil femenino, pijo, carcelario, rural y pasota.

Rodríguez (2002) afirma que las diferentes expresiones juveniles dependen también de la lealtad que los jóvenes muestran por el grupo al que pertenecen y con el que se identifican. Svahn (1999) considera que los tacos pertenecen a la cultura oral, a la vida privada y a las situaciones especiales y que, generalmente, los que se expresan por medio de palabras obscenas o malsonantes son: los que pertenecen a una clase social baja; los jóvenes (con respecto a los adultos); los hombres (con respecto a las mujeres).

Los protagonistas de *Los héroes del mal*, impulsados, la mayoría de las veces, por la ira, el enfado, repiten constantemente las mismas expresiones o palabras soeces (*¡Joder!, estar jodido, cagarla, ...de mierda, coño, hijo de puta, cojones, puta, dar por el culo, vete a la puta mierda... / cazzo, fottuto, mandare a puttane, ...di merda, figlio di puttana, coglione, troietta, inculare, stronzo, vaffanculo, pezzo di merda...*).

El lenguaje malsonante enfatiza las emociones, tanto las positivas como las negativas. Casi todos los términos malsonantes utilizados pertenecen a las categorías que hacen referencia al sexo (*joder, estar jodido, no me jodas*) a los excrementos y deposiciones (*marginado de mierda, la he cagado, vete a la puta mierda*), a las partes

del cuerpo (*coño, hacerlo como el culo, cojones, dar por el culo*), a la religión (*hostia*), a la prostitución (*hijo de puta, la puta esa, puto beso, puto amigo, puto perro, vete a la puta mierda*).

Según Coveri (2014: 55), la *coprolalia* es un componente importante del lenguaje juvenil, generalmente *destabuizado*: “p. es. i termini *segaiolo; figa, figata* (desemantizzato: Forconi, 1988: 79), *sminchiato; smarronare; sugna, gnagna, bregna, topa* (sinon. di ‘organo sessuale femminile’); *trave, trapano* ‘organo maschile’; *cagare, cagacazzo; rotto in culo*)”.

“Si deve inizialmente al LG la desemantizzazione, lo “svuotamento” semantico che ha detabuizzato parole come *casino, cazzo* (anche come quantificatore: *mi piace un casino, non si capisce un cazzo, [che] cazzo vuoi*) passati in pochi anni anche al repertorio pubblico, nel linguaggio della politica e nella lingua comune” (Coveri, 2014: 113)¹⁸⁵.

Tal y como afirma Ljung (2006: 38), términos diferentes para las heces, el sexo y los órganos sexuales son la base para gran parte de los tacos en la mayoría de los países, incluso los términos religiosos.

También en español hay muchos términos malsonantes, que provienen del área sexual, que están *desemantizados*; pensemos en la manera “familiar” de sustituir el pronombre personal *tú* para dirigirnos a nuestro interlocutor (*cabrón, hijo de puta, maricón*).

A veces, cuando mostramos asombro, sorpresa o no creemos en lo que nos están diciendo, utilizamos exhortaciones vulgares como *¡Que te jodan! ¿Es broma, no?, ¡No me vengas con cuentos y vete a la mierda!, No te creo, ¿vale?, ¡Vete a tomar por culo, tonto/imbécil!...* sin querer ofender realmente al oyente.

También hay expresiones utilizadas como tacos, pero que carecen de palabras obscenas o palabras malsonantes, tales como: *me cago en la leche y me cago en la hostia*.

¹⁸⁵Inicialmente, se debe al lenguaje juvenil la desemantización, el “vaciado” semántico que ha destabuizado palabras como *casino, cazzo* (también como cuantificador: *mi piace un casino, non si capisce un cazzo, [che] cazzo vuoi*), que, en pocos años, han empezado a afectar también al repertorio público, al lenguaje político y al habla común.

Tanto los españoles como los italianos enfatizan las preguntas por medio de tacos como *coño*, *cazzo* (¿Qué *coño* dices?, Che *cazzo* stai dicendo?).

Las expresiones más comunes de irritación, como *coño*, *cojones*, *hostia*, *joder*, *mierda*, *puta* forman parte del habla habitual y común puesto que están *destabuizadas*.

Brenes Peña (2009: 153) nos hace notar que las expresiones lingüísticas, corteses o descorteses, dependen de la situación y de la relación entre los involucrados. Según Blas Arroyo (2009: 80-81), algunos actos de habla agresivos entre los jóvenes, como por ejemplo, los insultos, no se pueden interpretar literalmente. En una conversación entre amigos, se puede reforzar el lenguaje sin interpretarlo como si fuera descortesía, sino más bien como una forma de mostrar su afiliación e identidad a un grupo. La interpretación varía según la situación y el grado de familiaridad entre los hablantes. No estamos ante actos descorteses que amenazan a la identidad del otro, sino ante actos de habla *anticorteses* (Zimmermann, 2002: 57, 2005: 249). En este tipo de interacciones, los beneficiarios de las expresiones agresivas no se sienten atacados ni insultados por el hablante y no se produce ningún conflicto entre los interlocutores.

Naturalmente, en las conversaciones informales o coloquiales, sobre todo juveniles, se usan términos malsonantes socialmente aceptados en numerosos contextos pragmáticos de la vida cotidiana. Al parecer, el fenómeno de la *desemantización* de estas expresiones ha nacido en las ciudades, a raíz de los cambios sociales que han dejado su huella en la lengua: con el paso del tiempo, hay palabras que se desgastan y pierden su significado mientras que otras nuevas se crean y popularizan.

Ferrero (1991) opina que los adolescentes tienen un punto en común con los “desheredados”: “sono emarginati dal potere perché non hanno diritti (non votano, non guidano, dipendono dai genitori...)”.

Aunque en muchas ocasiones los jóvenes se expresen por medio de palabras jergales, en los diálogos sacados del filme *Los héroes del mal*, no observamos palabrotas *slang*; por esta razón, en la traducción del español al italiano, no hemos optado por usar términos como por ejemplo, *larga* (ragazza con molte esperienze sessuali), *fungia* (cazzo), *nasa* (frocio), *chinotto* (bocchino), sino por los tacos más comunes que resultaran equivalentes y que no perdieran la deliberada intensificación.

Los personajes principales, Aritz, Esteban y Sarita, se expresan de manera cruda y agresiva; algunas veces, crean un choque emocional, otras, en cambio, reflejan

el habla común de los jóvenes marginados que viven experiencias de desmadre y de descontrol emotivo. No olvidemos que los adolescentes y jóvenes tienden a exagerar el habla que los caracteriza. Su forma de hablar nace de “un senso di divertimento, di gioco, di essere originali, di colpire l’attenzione, sfuggire ai cliché, dalla volontà di dare concretezza a quello che appare astratto, di attenuare un eccesso di formalismo e seriosità, di alleggerire una situazione drammatica, dimostrare che si appartiene (o non si appartiene) a un gruppo, di facilitare i rapporti all’interno di un gruppo” (Ferrero, 1991).¹⁸⁶

El escritor Italo Calvino (1980) considera que la “locuzione oscena” tiene la función de una nota musical que crea un efecto particular en la partitura del discurso hablado o escrito. En nuestro caso, podemos hablar simbólicamente de notas “estridentes” y los términos vulgares producen efectos de irritación y amenaza. De hecho, aunque, aparentemente, haya una relación de amistad y de confidencialidad entre los interlocutores, en realidad, los tacos expresados no representan una manera de dirigirse a un amigo, a un familiar, ni manifiestan proximidad, intimidad, cariño. La lingüista francesa Lagorgette (2004) define las *palabrotas confidenciales* “insultos de solidaridad” y opina que “quando le persone di colore si chiamano fra loro, affettuosamente, *negro*, si riappropriano della loro identità irridendo i tentativi esterni di emarginazione” (cit. en Tartamella, 2006: 32).

9.2. La jerga juvenil

Tal y como hemos señalado anteriormente, las palabras soeces destacan también la pertenencia a un grupo o estatus social medio bajo. Sabemos que las palabrotas forman parte de todo tipo de lenguaje y de clase social (pensemos en la manera de expresarse de personajes ilustres, políticos, literatos, etc., que recurren a términos groseros e interjecciones vulgares para manifestar disconformidad, opiniones contrarias, o simplemente para rebajar la imagen del interlocutor), pero también es cierto que en la jerga juvenil es más fácil oír palabras soeces y vulgares.

¹⁸⁶un tipo de disfrute/de diversión, de juego, de ser originales, de llamar la atención, de evitar los clichés, de la voluntad de concretar lo abstracto, de atenuar un exceso de formalismo, demostrar que se pertenece (o no se pertenece) a un grupo, de facilitar las relaciones en el interior de un grupo.

En muchos grupos sociales, se prefiere utilizar el habla vulgar para ocultar determinados hechos o discursos o para destacar su propia pertenencia a una clase social diferente. La primera cuna de la jerga ha sido precisamente el hampa, el ambiente de los delincuentes, de los ladrones, de las prostitutas, de los chulos, marginados, reos, mendigos, etc. El hecho de hablar con un lenguaje críptico les daba la posibilidad de ocultar fechorías, secretos, o de poner en marcha planes delictivos, gestionar tráfico ilegales, etc., evitando de esta forma que la policía o las fuerzas del orden los pillara.

Ferrero (1991) afirma que “laddove la parola scritta e colta possiede di solito un ampio spettro semantico, un alto quoziente di elasticità, la voce gergale vuole e deve essere univoca, monodimensionale” (cit. en Tartamella, 2006: 33).

En lugar de enunciados eufemísticos y de términos políticamente correctos y aceptados socialmente por ser inofensivos, la jerga utiliza enunciados disfemísticos, es decir, la “parola brutta e cattiva”. “Se l’eufemismo sfuma, rende accettabile una realtà terribile, il disfemismo enfatizza satiricamente” (Ferrero, 1991). Según el lingüista, los jóvenes tienen un lenguaje crudo y soberbio que retoma y manipula antiguos vocablos bajos y populares, para mezclarlos con el inglés del rock, de los tebeos y de la droga.

En la jerga juvenil se observa más sentimiento, más instinto en lugar de la comunicación de una idea; de hecho, los jóvenes prefieren suscitar un choque emocional o manifestar un profundo malestar.

Lorenzo Coveri (2014: 14), al definir la naturaleza lingüística del lenguaje juvenil, habla de categorías de *heterogeneidad* y de *subalterneidad/subordinación* respecto a la lengua común. Cualesquiera que sean los elementos de formación de las palabras del lenguaje juvenil (“suffissazione parassitaria, deformazione giocosa, l’apocope”), destacan el elemento de cohesión y la voluntad de confirmar la identidad del grupo. “[...predomina l’intenzione di opposizione polemica e di esorcizzazione, per via linguistica, di una realtà che si sente come insopportabile (tanto è vero che si è preferito parlare di “linguaggi affettivi”...)]” (Coveri, 2014: 16).

El lingüista afirma que la edad de los adolescentes o postadolescentes indica un período evolutivo en que no se ha alcanzado la competencia lingüística “adulta”. A nivel psicológico, se asiste a la construcción de su propia identidad, “desplazando” los

modelos de referencia y de comportamiento de la familia al grupo de coetáneos (Francescato, 1970: 200-219; 1976/1977).

Se usa el lenguaje juvenil entre amigos y compañeros de clase, entre familiares, hermanos, primos, etc.; entre las finalidades de la manera de expresarse de los jóvenes, tenemos: el deseo de bromear; la cohesión en el interior del grupo o de la pandilla; la eficacia comunicativa. Además, los jóvenes necesitan “lucir” frente a los demás, haciendo alarde de sus conquistas, logros, actos ilícitos, pilladas, etc. También es importante “sentirse diferentes, seguir la moda, llevar la contraria, manifestar enfado, contrariedad o rechazo”.

Sin embargo, cabe señalar que todas las jóvenes generaciones utilizan el lenguaje juvenil, pero no todas las generaciones (siempre y en toda ocasión) usan los lenguajes juveniles (Coveri, 2014: 109). Los LG (*linguaggi giovanili*) “*dicono agli altri: siamo noi, solo noi* (delimitazione di identità che si usa non solo nei confronti del mondo adulto, come è ovvio, ma anche nei confronti di altri gruppi giovanili)” (Coveri, 2014: 110).

El lenguaje juvenil, como variedad del repertorio lingüístico, es una variedad prevalentemente diafásica, relacionada con el contexto y con la situación comunicativa. Se trata de una “*lingua per l’occasione*” (Coveri, 2014) que se produce en lugares donde los jóvenes se juntan, como por ejemplo, la escuela, las plazas, el gimnasio, las discotecas, los bares, los espacios “virtuales”, etc. Es una variedad idiomática que afecta principalmente al léxico y a la fraseología. Por lo que concierne a la fonología y a la morfosintaxis, se señalan los rasgos suprasegmentales (acento, tono, melodía, entonación, pausas, ritmo) o el habla veloz y “arrastrada”, gestos particulares, relación con objetos considerados como fetiches, ocupación del espacio (Coveri, 2014: 112).

Para traducir las expresiones soeces, hemos intentado transmitir las intenciones de los interlocutores en todo momento. No nos hemos limitado a reproducir, palabra por palabra, los enunciados del texto original.

Tanto el español como el italiano, que son dos lenguas afines, tienen una gran variedad de expresiones vulgares y malsonantes, por lo tanto, no hemos tenido que alejarnos completamente del original, pero no hemos traducido de manera literal porque no siempre hay equivalencia entre los términos groseros. Hemos evitado

eufemismos y la neutralidad textual porque hemos respetado la intensificación de los enunciados de los interlocutores.

La consideración de elementos significativos como: la edad de los protagonistas, el entorno sociocultural, el contexto situacional, el estado de ánimo, las vivencias personales, etc., ha sido fundamental para traducir las secuencias dialogadas, reproduciendo el habla vulgar e insolente. En todo momento, se han respetado las emociones, las ideas, el tono, las funciones del lenguaje y las intenciones de los actos de habla; de este modo, el espectador de la lengua meta puede percibir el proceso intermedio de traducción por el que han pasado las secuencias escogidas.

Tal y como señala Nida (1964: 4), “Translating consists of reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source language message, first in terms of meaning, secondly in terms of style”. No hemos optado por la *equivalencia formal* (conservando la forma lingüística del producto original en la lengua meta e imitándola en la sucesión semántica y sintáctica de palabras), sino por la *equivalencia dinámica* (suscitando en el espectador de llegada el mismo efecto pragmático que un texto produce en el oyente de origen).

La intención de todo traductor debe ser la de provocar en el receptor del texto meta el mismo efecto que produce el texto original en su lector. La *equivalencia dinámica o de efecto* permite que el receptor conciba la traducción como un texto natural, fluido, dinámico, no forzado. Para ello, es importante mantener el contenido del mensaje para que los espectadores del producto audiovisual traducido a la lengua de llegada reaccionen de la misma manera en que lo harían los oyentes del producto original. El traductor debe conseguir trasladar el valor semántico a la realidad comunicativa de destino.

En el capítulo dedicado a la película *Rencor* y al análisis pragmalingüístico del conflicto verbal, hemos explicado la etimología y los significados de la mayoría de las palabrotas y expresiones malsonantes. Sin embargo, en los apartados destinados a cada filme del corpus, se han añadido elementos que hemos considerado significativos e interesantes.

JODER

Sí, me la han tirado a mí, joder . Mejor no te hubieras metido porque lo has jodido todo.	Ah sì?... L’ha versato addosso a me, cazzo! e tu hai mandato tutto a puttane!
--	---

En este caso, observamos dos matices diferentes del mismo verbo *joder*. En el enunciado “Sí, me la han tirado a mí, *joder*”, tenemos una interjección vulgar que expresa indignación y rabia. De hecho, el hablante está enfadado porque ha sido víctima de una “broma” por parte de un nuevo “compañero” de instituto. En este caso, en la propuesta de doblaje al italiano, hemos optado por la interjección malsonante *cazzo!*; en cambio, en el segundo enunciado “Mejor no te hubieras metido porque lo has *jodido* todo”, tenemos otro matiz del verbo *joder*. De hecho, en este caso, *joder* equivale a *echar a perder, estropear, destrozar, impedir que algo salga bien, etc.* Puesto que es el primer día de clase y que Aritz quería definir los roles en el interior del grupo de nuevos estudiantes, al “hacer el ridículo” frente a los demás, “ha perdido la cara” y ahora se considera como un marginado de mierda.

En la primera propuesta de doblaje, habíamos pensado en colocar la interjección *cazzo* al final de la frase “Non dovevi immischiarti, hai rovinato tutto, *cazzo!*”; sin embargo, después de una reflexión personal, hemos preferido no repetir el término *cazzo*, sino optar por un sinónimo vulgar del verbo *rovinare* y hemos traducido “Ah sì? L’ha versato addosso a me, *cazzo!* E tu hai *mandato tutto a puttane!*”. *Mandare a puttane* equivale a ‘far sfumare, fallire qualcosa’, es decir, *joder*.

¿QUÉ COÑO HE JODIDO? ¿QUE TE MATEN A HOSTIAS?

¿Qué coño he jodido ? ¿Que te maten a hostias?	Mandato a puttane cosa? Volevi che ti pestassero?
--	---

Hemos estudiado en diferentes ocasiones el significado de *coño*, por lo tanto, no vamos a repetir las observaciones ni el análisis de dicho término. Lo que vamos a recordar es que casi siempre *coño* se traduce al italiano con *cazzo/diavolo/merda...* aunque signifique *fica/figa/fregna...*, es decir, órgano sexual femenino. Sin embargo, utilizado como interjección o como expresión para manifestar diferentes estados de ánimo (enfado, desconcierto, disgusto, irritación, sorpresa, rabia, etc.), pierde la acepción de ‘vulva y vagina del aparato genital femenino’. Por lo que se refiere a la expresión vulgar *matar a hostias*, recordamos su significado, es decir: ‘caer a golpes, dar un bofetón, dar una paliza, moler a palos, dar un trastazo’, etc. Ya hemos explicado en el capítulo sobre *Rencor* la etimología de *hostia* y las diferentes acepciones del término malsonante. En la traducción al italiano, podemos optar por: *gonfiare di botte, massacrare di botte, prendere a botte, pestare, picchiare, riempire di botte... .*

MARGINADO DE MIERDA

<p>Me estaba riendo de él y no me importa el dolor. Estaba aguantando para ver quién podía más, pero tú te has metido en medio y has quedado como el héroe y yo como el marginado de mierda al que le pegan.</p>	<p>Non hai visto che ridevo? / Non mi fa paura il dolore. Volevo vedere chi resisteva di più e tu ti sei messo in mezzo, così tu passi dalla parte dell’eroe e io del coglione che le prende.</p>
---	--

Por lo que concierne a la traducción al italiano de “...y yo como el *marginado de mierda* al que le pegan”, hemos optado por “...e io del *coglione* che le prende” porque, al realizar el ajuste para el doblaje, nos hemos dado cuenta de la rapidez con la que el interlocutor dice el enunciado, así que, para respetar la velocidad y la isocronía, hemos tenido que reducir la frase de manera que “encajara” en la escena. El término *coglione* nos parece una buena propuesta puesto que alude a un *balordo, minchione, sfigato, stupido...*, es decir, a una “persona incapace, inetta, poco inteligente, a cui mancano i coglioni/le palle”. Al sentirse un “marginado de mierda”,

Aritz manifiesta su decepción y su frustración porque teme ser considerado como un ser inferior con respecto a los demás. Podíamos proponer también el término *sfigato* (‘idiota, imbécil, perdedor, pobre diablo, pringao...’).

En cuanto a las expresiones vulgares con “coglione/coglioni”, se remite a las explicaciones dadas en el capítulo sobre el filme *Rencor*.

PUTO MARGINADO

Joder...voy a ser el puto marginado.	Ora sarò l'emarginato di merda, cazzo.
---	---

En este caso, hemos optado por una dislocación sintáctica y en lugar de empezar por la interjección *cazzo* (*Cazzo, ora sarò l'emarginato di merda*), hemos puesto la exclamación interjetiva al final del enunciado para resaltar la decepción y la rabia. Habríamos podido traducir también *Cazzo, ora sarò il fottuto marginato* o bien *Ora sarò io l'emarginato del cazzo*. Recordemos que el adjetivo *puto/a* antepuesto al sustantivo sirve para destacar que el nombre que sigue resulta molesto, desagradable, despreciable, etc.

CAGARLA

Mira, hoy era el reparto de cargos y yo ya la he cagado , ¿vale?	Il primo giorno si definiscono i ruoli, sono fottuto (fiato).
---	--

Hemos explicado también la acepción de *cagarla* como sinónimo de ‘arruinar, echar a perder, estropear, hacer algo mal, hacer un papelón, meter la pata, joder...’. En italiano, corresponde a *fare casini, fare cazzate, fare stronzate, mandare a puttane, mandare a rotoli, sbagliare, rovinare tutto...*

En la traducción para el doblaje, hemos aplicado la técnica de la *modulación* puesto que hemos cambiado el punto de vista, de hecho, en lugar de explicar que

“hemos arruinado algo/hemos metido la pata/hemos hecho un papelón”, etc., hemos preferido manifestar la consecuencia de nuestro acto y el sentimiento que se percibe al hacer algo mal, al “cagarla”. Aritz se siente “jodido” por haberla *cagado/jodido*. *Sentirsi fottuto/a* equivale precisamente a sentirse *fallito, finito, spacciato* (‘fracasado, acabado, perdido, sin esperanzas’).

HACER COMO EL CULO

<p>¡Ojo! Nos está mirando. No la señales, solo falta que se nos pegue esa tía, joder. Oye que...gracias por defenderme, aunque lo hayas hecho como el culo. Soy Aritz.</p>	<p>Occhio che ci sgama, abbassa il dito. Ci manca solo che ci si attacchi al culo./Ehi, senti ... grazie per avermi difeso/ anche se l'hai fatto di merda/. (Fiato) Sono Aritz.</p>
--	---

La expresión *hacer las cosas como el culo* existe también en italiano (*fatto col culo*), aunque se utilice más *fare le cose a cazzo/fare le cose di merda*.

Entre las expresiones vulgares con *culo en español*, tenemos:

- ❖ *caerse de culo*→ quedarse asombrado, atónito, sorprenderse (“rimanere di stucco”).
- ❖ *con el culo al aire*→ estar en una posición difícil, imprevista (“restare col culo per terra/battere il culo per terra”; restare senza niente; rovinarsi, fallire).
- ❖ *dar por culo*→ realizar un acto sexual anal; fastidiar, molestar a alguien (“dare via il culo/avere un rapporto anale; en sentido figurado, equivale a “vendersi, rinunciare alle proprie idee o piegarsi a un’azione riprovevole per trarne vantaggio”).
- ❖ *estar/quedarse con el culo al aire/estar alguien con el culo a rastras*→ hallarse en una situación delicada, difícil; estar en apuros económicos (“avere le pezze al culo”).
- ❖ *estar hasta el culo*→ estar harto/a de una persona, cosa o situación (“averne fin sopra i capelli/essere stufo/a/averne le palle piene”).

- ❖ *hacer las cosas como el culo*→ hacer las cosas mal (“fare le cose a lo cazzo/a lo cazzo di cane/di merda/con il culo”).
- ❖ *ir alguien o algo de culo*→ir de mal en peor; tener problemas o demasiado trabajo (en italiano, *andare di culo* no tiene el mismo significado, de hecho, indica “tener suerte; salir bien”. Se utiliza cuando se quiere indicar que, afortunadamente, algo difícil se ha solucionado positivamente. *Andare di culo* también puede indicar “avere culo/avere una botta di culo”. Si alguien “tiene culo”, significa que es afortunado).
- ❖ *irse alguien o algo a tomar por culo*→ no tener éxito, fracasar; despreciar o rechazar (“non avere successo; andare qualcosa a puttane/andare male”).
- ❖ *lamer el culo*→ adular excesivamente a alguien para conseguir un favor (“adulare in modo esagerato/fare il leccaculo/dare anche il culo”; essere disposti a fare qualunque cosa pur di ricavare qualche vantaggio o raggiungere uno scopo).
- ❖ *limpiarse el culo con algo*→ despreciar algo inútil; no considerarlo (“pulirsi il culo con qualcosa”).
- ❖ *mandar alguien a tomar por culo*→ mandar alguien a freír monos/espárragos; rechazar a alguien(“mandare affanculo qualcuno”).
- ❖ *mojarse el culo*→ comprometerse o arriesgarse en una cosa (“sputtanarsi”).
- ❖ *partirse el culo de risa*→ reírse mucho (“ridere a crepapelle, sbellicarsi dalle risate”).
- ❖ *pasarse por el culo*→ despreciar, subestimar (“pulirsi il culo con qualcosa”).
- ❖ *pensar con el culo*→ pensar de forma irracional, sin lógica ni coherencia (“pensare con il culo”).
- ❖ *perder el culo por alguien*→ admirar a alguien o algo; estar muy enamorado de una persona y hacer todo lo que él/ella pide o desea (“diventare lo zerbino di qualcuno”).
- ❖ *ponerse hasta el culo*→ drogarse o beber de forma exagerada; disfrutar de algo hasta hartarse (“strafarsi di droga,..; esagerare”).
- ❖ *ser alguien tonto idiota del culo*→ ser muy tonto, muy idiota (“essere proprio uno scemo/un imbecille”).
- ❖ *ser culo de mal asiento*→ ser una persona inquieta, intranquila, que no para ni un minuto; persona que cambia mucho de lugar de residencia o de trabajo (“avere un pepe/un razzo nel culo/avere il fuoco sotto il culo”; essere agitati, impazienti, irrequieti, nervosi, smaniosi; avere molta fretta).

En italiano:

- ❖ *avere culo/andare di culo*→ avere fortuna (“tener suerte”).
- ❖ *avere il culo di piombo*→ essere pigri; non avere voglia di muoversi (“no tener ganas de hacer nada; ser perezosos”).
- ❖ *avere il culo rotto/il culo sfondato*→ essere molto fortunati (“tener mucha suerte”).
- ❖ *avere un colpo/una botta di culo*→ avere un colpo di fortuna (“tener suerte”).
- ❖ *avere una faccia di culo*→ essere sfacciati, maleducati, sfrontati e senza ritegno (“ser un caradura/tener morro”).
- ❖ *battere il culo in terra*→ fallire (“fracasar”).
- ❖ *culo di pietra*→ persona che sta sempre seduta a lavorare (“persona que se pasa todo el día trabajando”).
- ❖ *culattone*→ omosessuale
- ❖ *dare un calcio nel culo a qualcuno*→ mandare via qualcuno in modo maleducato; licenziare, cacciare in modo brusco (“poner de patitas en la calle; echar a alguien de manera brutal y brusca”).
- ❖ *dare via il culo per ottenere qualcosa*→ essere disposto a fare qualunque cosa pur di ottenere ciò che si vuole (“hacer cualquier cosa con tal de conseguir algo/de alcanzar un propósito”).
- ❖ *fare con il culo*→ fare male qualcosa, senza precisione (“hacer las cosas como el culo”).
- ❖ *fare il culo*→ rimproverare, fare un mazzo, sgridare (“echar un rapapolvo/una regañina, reprochar”).
- ❖ *farsi il culo*→ affaticarsi, farsi il mazzo, lavorare molto (“trabajar bien duro”).
- ❖ *in culo al mondo*→ essere molto lontano un posto (“estar en el quinto coño, estar muy lejos un lugar, estar en el culo del mundo”).
- ❖ *leccare il culo a qualcuno/essere un leccaculo*→ comportarsi in modo servile nei confronti di qualcuno; adularlo e fargli dei complimenti al fine di ottenere favori e ricompense (“hacer la pelota; lamer el culo”).
- ❖ *mandare a fare in culo/mandare a prenderlo nel culo/a dar via il culo*→ allontanare qualcuno in modo villano, mandare al diavolo/a quel paese (“mandar a tomar por culo/mandar a la porra/a freír monos”).

- ❖ *mettere nel culo/metterlo nel culo a qualcuno/metterlo in quel posto*→ imbrogliare, raggirare, truffare (“engañar, joder”).
- ❖ *prendere/pigliare per il culo/inculare*→ beffare, imbrogliare, prendere in giro (“tomar por culo”).
- ❖ *prenderlo in culo/nel culo/in quel posto*→ essere imbrogliato, fregato (“ser jodido por alguien; estar jodido por culpa de alguien”).
- ❖ *pulirsi il culo con qualcosa*→ non considerare qualcosa, disprezzarlo (“limpiarse el culo con algo; despreciar algo/no tomarlo en consideración”).
- ❖ *spaccare/rompere il culo*→ picchiare a sangue; avere un’abilità particolare/essere particolarmente bravi nel fare qualcosa (“dar una hostia/caer a golpes”; “saber hacer algo muy bien, tener una gran capacidad en hacer algo”).
- ❖ *stare sul culo*→ essere antipatico (“caer mal alguien; caer como el culo/caer como una patada en el culo”).

¡VETE A LA PUTA MIERDA! – MI PUTO AMIGO – PUTO PERRO

<p>¡Vete a la puta mierda! Eres mi amigo, eres mi puto amigo...</p>	<p>Vaffanculo, pezzo di merda! / Sei mio amico, il mio cazzo di amico...</p>
--	--

PUTO PERRO

<p>Cállate, puto perro.</p>	<p>Stai zitto, cane di merda.</p>
------------------------------------	--

No se puede traducir *¡Vete a la puta mierda!* de forma literal; de hecho, en italiano, no decimos *Vattene alla fottuta/puttana merda!*. Para alejar a alguien de una manera brusca o violenta, decimos *Vaffanculo!/Vai a fare in culo!/Vai al diavolo!...*

En la traducción para el doblaje, hemos querido añadir *pezzo di merda* (“*Vaffanculo, pezzo di merda!*”); habríamos podido optar también por *Fanculo, pezzo di merda!*.

Tal y como hemos dicho en otros apartados, cuando tenemos *puto/a* + *sustantivo*, al italiano, traducimos con *cazzo di* + *sustantivo* (“eres mi *puto amigo*”→”*sei il mio cazzo di amico*”). Cabe señalar que si tradujéramos *sei il mio amico del cazzo*, estaríamos diciendo ‘eres un amigo de mierda/de los cojones’.

En cuanto a *puto perro*, hemos traducido *cane di merda* porque Aritz no soporta que el perro ladre; por esta razón, lo insulta, manifestando rabia, odio, desprecio.

DÉCIMO CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL CORPUS - *L'ULTIMO BACIO* de Gabriele Muccino (2001)



10. Sinopsis de una secuencia de la película *L'ultimo bacio* de Gabriele Muccino

Contexto situacional de la secuencia del corpus y análisis pragmalingüístico de los actos de habla entre Carlo y Giulia:

Carlo y Giulia están esperando un bebé; llevan tres años viviendo juntos y todavía no se han planteado el hecho de casarse. Parecen muy felices juntos; están contentos de ser padres; sin embargo, Carlo, al igual que sus amigos, tiene miedo de “crecer”, de enfrentar una vida llena de responsabilidades. Necesita sentirse libre de ataduras y de obligaciones, mientras que Giulia, una joven romántica e idealista, es

CARLO (Gritando) Calmatiii!!!. Devi calmarti! Farà male alla bambinaaa!!!

GIULIA Che cosa hai fatto fino a quest'ora? Dove sei stato?

CARLO Ma lo sai.

GIULIA Cioè?

CARLO Sono stato con Adriano!!!

GIULIA (Grita histérica) Con Adriano???!!!

CARLO (Gritando) Con Adriano, con Adriano.!! Lo giuroooo!!!!

GIULIA (Gritando) Sei un bastardo, bugiardo, schifoso. Mi fai schifoooo!!!!

Suena el móvil. En la pantalla aparece el nombre de Adriano, el amigo que tienen en común y que, supuestamente tenía que haber salido con Carlo; en realidad, Adriano, así como Giulia y los demás amigos, estaba en casa de Paolo para darle el pésame por la muerte del padre.

CARLO È Adriano! Adesso glielo chiedi a lui!

CARLO Pronto!

GIULIA (Intentando cogerle el móvil por la fuerza) Passamelo!

ADRIANO Giulia ha scoperto tutto, non sono stato io!

Al saber que Giulia se ha enterado de todo, Carlo se queda sin palabras y no sabe qué hacer ni cómo enfrentar la situación.

GIULIA E adesso cosa faccio con la fiducia che avevo in te e i nostri sogni che avevamo? (Grita como una loca) Che fine fanno adessoooo???!!!

CARLO Giulia, non ho fatto niente di male!

GIULIA Chi è questa con cui sei uscito?
CARLO No, nessuno!
GIULIA Voglio sapere chi è Carlo. (Ella le da un bofetón)
CARLO Giulia...non succederà mai più.
GIULIA Chi **cazzo** è questa? Mi hai tradito? La verità, Carlo. Mi hai tradito? (Grita) Dimmelooo!!
CARLO (Casi con miedo y con timidez) Solo un bacio.

Ella, horrorizada, grita desesperadamente y se tapa los oídos con las manos.

GIULIA Aaaaahhhhhhaaaaa!!!
CARLO (Gritando) Ti giuro...ti giuro che non succedera piùùù!!!
GIULIA (Chillando a más no poder) Mi fai schifofoooo!!!!

Vuelve a sonar el móvil; esta vez en la pantalla aparece el nombre de Francesca; Giulia coge el móvil con fuerza y ve el nombre. Carlo, que está desesperado y se siente culpable, arroja el móvil contra el suelo.

GIULIA Chi **cazzo** è Francesca? Chi è quella **puttana**?
CARLO Basta! Basta! Bastaaaa!!!
GIULIA Hai avuto voglia di andarci a letto?
CARLO No!
GIULIA È bella?
CARLO Giulia, ti prego.
GIULIA È più bella di me?
CARLO No! No!

GIULIA (Giulia está atónita, sin palabras, con la cara hinchada de tanto llorar y roja como un tomate. Respira con dificultad.) Sei un bugiardo. Che cosa ci faccio adesso con te? Eh? Me lo dici **brutto bastardo**? Che cosa ci faccio adesso con te? (Le da otra torta) **Bastardo!**

CARLO Abbiamo ancora un sacco di cose da fare insieme io e te.

GIULIA Stavamo formando una famiglia!

CARLO Infatti!

GIULIA Io sono al terzo mese di gravidanza e mi dici “infatti”... Che cosa mi farai fra dieci anni? Che cosa mi farai? Eh? Io adesso ti lascio. Tu adesso esci da questa casa e ci torni solo per prendere le tue cose e scomparire per sempre. Io spero di essere stata chiara.

Giulia se dirige hacia la cocina y él va detrás de ella.

CARLO Giulia, stai esagerando, **cazzo**, aspettiamo una bambina...

GIULIA Sono io che aspetto una bambina, non tu! Devi dire “aspetti” Carlo. Io aspetto, non tu! Meglio farla crescere senza padre che con una **merda infame** come te!

CARLO **Cazzo, cazzo!** Non scherzare!

GIULIA Non sto scherzando affatto!

CARLO Ma **porca puttana**, un bacio dopo tre anni che stiamo insieme non mi sembra una cosa così grave. Può succedere! (Gritando) **Cazzo!!!**

GIULIA Non a meeeeeee!!!!

CARLO Non urlare! (Gritando) Ti fa male!

GIULIA Te ne devi andare. Te ne devi andare via.

CARLO Ya lo sabes...

GIULIA ¿Ah, sí?

CARLO He estado con Adriano.

GIULIA (Grita histérica) ¡¡¿¿Con Adriano??!!

CARLO (Gritando) ¡Con Adriano! ¡Con Adriano! ¡¡Te lo jurooo!!

GIULIA (Gritando) ¡¡Eres un **cabrón** y un **mentiroso de mierda**.¡¡Me das ascooo!!!

CARLO ¡Es Adriano! Pregúntaselo tú.

CARLO ¡Hola!

GIULIA (Intentando cogerle el móvil por la fuerza) ¡**Pasámelo!**

ADRIANO ¡Giulia lo ha descubierto todo! ¡No he sido yo!

GIULIA ¿Y ahora qué ha sido de la confianza que te tenía?
¿Todos nuestros sueños, adónde han ido a paraaar?

CARLO Giulia, no he hecho nada malo.

GIULIA ¿Quién es ésa con la que has salido?

CARLO ¡No es nadie!

GIULIA Quiero saber quién es.

CARLO Giulia... ¡no volverá a pasar! ¡Te lo juro!

GIULIA ¿Quién **coño** es?/ ¿Me has sido infiel?/La verdad... Carlo
¿Me has sido infiel?/ ¡Dímelo! (Gritando)

CARLO ¡Solo un beso!

GIULIA ¡¡¡¡Aaaaahhhhhhaaaaa!!!

CARLO (Gritando) ¡¡¡Giulia, te juro que no volverá a pasar nunca más!!!

GIULIA (Chillando a más no poder) ¡¡¡Me das ascooo!!!

GIULIA ¿Quién **coño** es Francesca?¿Quién **coño** es esa **puta**?

CARLO (P) ¡Basta! ¡Basta! ¡Basta!

GIULIA ¿Has querido acostarte con ella? ¿Es guapa?

CARLO ¡No!

GIULIA ¿Es guapa?

CARLO Giulia...por favor

GIULIA ¿Más guapa que yo?

CARLO ¡No! ¡No!

GIULIA (Jadeando) ¡Eres un mentiroso! ¿Ahora, qué hago contigo, eh? ¡Dímelo, **hijo de puta!** ¿Ahora qué hago contigo?(Le da otra torta) ¡**Hijo de puta!**

CARLO ¡Giulia, aún nos quedan muchas cosas por hacer juntos!

GIULIA Estábamos construyendo una familia.

CARLO ¡Por eso!

GIULIA ¿Sabes que estoy en el tercer mes y me dices “por eso”? ¿Qué me harás dentro de 10 años? ¿Qué me harás, eh? Te voy a dejar. Vete de esta casa y vuelve sólo para coger tus cosas y desaparecer para siempre. ¡Espero haber sido lo bastante clara!

CARLO ¡Giulia, exageras, **joder!** Esperamos una niña...

GIULIA Soy yo la que espera una niña, **gilipollas**. Debes decir “esperas”, ¡yo la espero, no tú! ¡Mejor que crezca sin padre que con una **mierda infame** como tú!

CARLO ¡**Joder, joder!**/ Sin bromas, ¿eh?

GIULIA Esto no es ninguna broma.

CARLO ¡Pero, **joder**, un beso después de tres años de estar juntos no me parece una cosa tan grave! ¡Puede pasar, **joder!**

GIULIA ¡A mí nooo!

PORCA PUTTANA

<p>Porca puttana!! Lo sapevo, cazzo, lo sapevo! Eccomi, Eccomi...</p>	<p>¡¡Me cago en la leche!! /Lo sabía, ¡joder! Lo sabíaaaaaa!!! Me cago en la leche, me cago en la leche...</p>
---	---

MERDA INFAME

<p>Sono io che aspetto una bambina, non tu! Devi dire “aspetti” Carlo. Io aspetto, non tu! Meglio farla crescere senza padre che con una merda infame come te!</p>	<p>Soy yo la que espera una niña, gilipollas. Debes decir “esperas”, ¡yo la espero, no tú! ¡Mejor que crezca sin padre que con una mierda infame como tú!</p>
---	---

CAZZO

<p>Cazzo,cazzo! Non scherzare!</p>	<p>¡Joder, joder!/ Sin bromas, ¿eh?</p>
---	--

PORCA PUTTANA

<p>Ma porca puttana, un bacio dopo tre anni che stiamo insieme non mi sembra una cosa così grave. Può succedere! (Gritando) Cazzo!!!</p>	<p>¡Pero, joder,un beso después de tres años de estar juntos no me parece una cosa tan grave! ¡Puede pasar, joder!</p>
--	--

VAFFANCULO

Vaffanculo! Vaffanculo! L’hai voluto te! L’hai voluto te! E quando... e quando ti accorgerai di aver sbagliato sarà tardi, cazzo!	¡Vete a la mierda! ¡Vete a la mierda, tú lo has querido! ¡Tú lo has querido!/¡Y cuando...cuando te des cuenta deque te has equivocado, será tarde, joder!
---	---

En el enunciado “Dove sei? Sei un *bastardoooo!*”, el término “bastardo”, usado para insultar a una persona despreciable, no tiene la misma equivalencia en español. *Bastardo* en italiano es un término despectivo que se utiliza “come ingiuria nel significato di mascalzone, persona cattiva, corrotta, degenerata, sleale”. Con esta acepción, en español, se prefiere utilizar *cabrón/cabronazo/gilipollas/hijo de puta...*

Tal y como hemos visto en otras secuencias de nuestro corpus, en casi todos los conflictos verbales, los interlocutores dan rienda suelta a sus emociones, a veces exacerbadas, y las traducen en palabrotas, insultos, etc., exteriorizando un profundo malestar o una irreprimible rabia. Muchas de las palabras malsonantes, acompañadas a veces de gestos que manifiestan enfado, representan una forma de desahogo que, generalmente, deriva en una amenaza o en una acción violenta.

En la secuencia que nos interesa, Giulia grita, llora, se desespera y amenaza a Carlo con un cuchillo porque no soporta que él la haya engañado. Su reacción agresiva es dictada por los celos y por haber perdido la confianza en su pareja.

El término *puttana* (“*Chi cazzo è Francesca? Chi è quella puttana?*”), utilizado por Giulia para referirse a Francesca (la joven con la que Carlo la engaña), ha sido traducido en el doblaje oficial al español con el equivalente (“¿Quién *coño* es Francesca? ¿Quién *coño* es esa *puta?*”) y destaca lo que realmente piensa Giulia de esta joven de 18 años que seduce voluntariamente a su pareja, poniendo en peligro su relación sentimental.

En cambio, por lo que concierne a la expresión malsonante “*Porca puttana!*” (“*Porca puttana!! Lo sapevo, cazzo, lo sapevo!*”), el ajustador y, evidentemente, el

director de doblaje, han optado por (“¡*Me cago en la leche!!* Lo sabía, ¡*joder!* Lo sabía...¡*Me cago en la leche, me cago en la leche!*”).

La expresión *Porca puttana!* (“esclamazione blasfema o triviale”)¹⁸⁷ y la interjección “*Cazzo!*” no tienen un significado literal, no denotan ni indican algo en concreto porque están “desemantizadas”, no tienen significado. Pueden tener diferentes funciones, como la de “imprecar, expresar emociones fuertes (en este caso, Carlo está muy preocupado porque sospecha que Giulia lo sabe todo y se lo echará en cara cuando le vea. También sabe que ella puede decidir acabar con su relación sentimental aunque esté esperando un hijo suyo), desahogarse, insultar, maldecir. El sentimiento de culpa, las mentiras dichas para justificar su ausencia, el engaño, el miedo de perder a su pareja, se exteriorizan en la interjección (“*Cazzo!*”) y en la locución interjectiva (“*Porca puttana!*”).

Respecto a la locución interjectiva “¡*Me cago en la leche!*, propuesta en el doblaje al español, sirve para expresar rabia, enfado porque nos hemos equivocado o porque algo no nos ha salido como esperábamos (Giulia descubre la mentira y el engaño de Carlo).

En el capítulo dedicado al comentario de los diálogos de la película *Rencor* y al análisis de los términos y expresiones malsonantes, hemos estudiado las diferentes acepciones de *cagarse*. Aquí tan solo vamos a recordar que *cagarse en diez* (forma suavizada de *cagarse en dios*)/*cagarse en la leche/en la leche que mamaste/en la hostia/en tu puta madre/en la madre que te parió/en tus muertos...* representan una forma de manifestar queja, fastidio, irritación.

En cuanto a “*Cazzo!*” (traducido la mayoría de las veces con “¡*Joder!* o con ¡*Coño!*”) en los siguientes enunciados “*Dove cazzo sei? Sei un bastardo!!! Con chi cazzo sei uscito?/ -Lo sapevo, cazzo, lo sapevo [...] /-Chi cazzo è Francesca?/ -Giulia stai esagerando, cazzo, aspettiamo una bambina/...Cazzo, cazzo! Non scherzare!/ Che cazzo fai?...*”, tiene una función intensificadora y enfática. En las interacciones entre Carlo y Giulia destacan la rabia, el miedo, la desagradable sorpresa y, en la mayoría de los casos, el término malsonante representa un “rafforzativo del pensiero”¹⁸⁸ que no tiene un “correlativo semantico” y que tan solo exagera la función emotiva. Se usa

¹⁸⁷<http://www.treccani.it/vocabolario/puttana/> (última consulta 25-07-2018).

¹⁸⁸<https://educalingo.com/it/dic-it/cazzo> (última consulta 26-07-2018).

como “intercalare con funzione emotiva per rendere un’espressione colorita o enfatica”.¹⁸⁹

Entre las diferentes acepciones de *cazzo*, además de indicar el órgano sexual masculino, recordamos: -“cosa di nessuna importanza o di niente (non capire, non sapere, non importare, non contare, non combinare un *cazzo*)”¹⁹⁰; -intensificador en las preguntas: “Che *cazzo* dici?/Che c. fai?/Che c. vuoi?/Dove c. vai?, etc.; -término que sustituye o refuerza la negación en expresiones irónicamente afirmativas como: “Col *cazzo* che ci vado!/Manco per il *cazzo*!”; -afirmación descontada y evidente “Grazie al *cazzo*!”. Cuando decimos que una persona es una “gran *testa di cazzo*” significa que es tonta, estúpida.

También encontramos el término en cuestión cuando indicamos que algo carece de interés, de importancia o de valor: “Sto leggendo un libro *del cazzo*; questo è un film del c.; stai facendo un discorso del c.”.

Cuando lo utilizamos como interjección, expresamos sorpresa, impaciencia, rabia, desilusión.

Por lo que se refiere a *¡joder!*”, además de las acepciones que hemos visto en el análisis de las palabras malsonantes, cabe recordar que puede tratarse de una muletilla o palabra comodín. Sabemos que las “muletillas” son apoyaturas verbales, recursos o soportes de la expresividad oral, a veces automáticos, que nos permiten seguir con nuestro discurso, en caso de que tengamos que pensar lo que queremos decir, nos quedemos “bloqueados” durante la conversación o estemos improvisando nuestra elocución. Son “formas dubitativas que amparan las vacilaciones expresivas de la lengua espontánea”.¹⁹¹

Si bien las muletillas son diferentes de las interjecciones o exclamaciones, estas se pueden convertir en palabras comodín cuando las repetimos constantemente o abusamos de ellas (pensemos en *¡Cabrón!*, *¡Carajo!* *¡Coño!*, *¡Joder!*, *¡Mierda!*...); la

¹⁸⁹<https://claudioferrarini.wordpress.com/2010/11/11/il-cazzo-tira-anche-in-italiano/> (última consulta 26-07-2018).

¹⁹⁰<http://www.treccani.it/vocabolario/cazzo/> (última consulta 26-07-2018).

¹⁹¹<http://lef.colmex.mx/Sociolingustica/Cambio%20y%20variacion/Mantenimiento%20de%20turno.pdf> (última consulta 26-07-2018).

mayoría de las veces, representan expresiones de relleno, por esta razón, no se consideran ofensivas ni groseras en el habla coloquial.

En el caso de los enunciados de Carlo (“¡Giulia, exageras, *joder!* Esperamos una niña.../ ¡*Joder, joder!* Sin bromas, ¿eh?/ Pero, *joder*, un beso después de tres años...¡Puede pasar, *joder!* ¡*Joder!* ¿Adónde *coño* voy a ir/adónde *coño* quieres que vaya?”), la palabra malsonante ¡*Joder!* expresa fastidio, contrariedad, rabia; también exterioriza determinadas intenciones, de hecho, Carlo quiere que Giulia se tranquilice, reste importancia al beso que él le dio a Francesca, y piense bien lo que está diciendo puesto que él es el padre de la niña que están esperando y no quiere que Giulia le eche o aleje de su vida. A fuerza de repetirse varias veces en la conversación, ¡*Joder!* pierde su fuerza expresiva, no actúa como conector, no añade nada desde el punto de vista sintáctico. Su uso como muletilla supone su pérdida de significado; si lo omitiéramos, los enunciados tendrían el mismo sentido, pero perderían su carga emotiva y su intensificación.

Por lo que concierne al término ofensivo *bastardo* (“Sei un bugiardo. Che cosa ci faccio adesso con te? Eh? Me lo dici brutto *bastardo*? Che cosa ci faccio adesso con te? *Bastardo!*”), en la traducción al doblaje español, se ha optado por “*hijo de puta*” (“¡Dímelo, *hijo de puta!* ¿Ahora qué hago contigo? ¡*Hijo de puta!*”). Además de parecernos una propuesta de traducción acertada y adecuada al contexto de situación y al estado de ánimo de Giulia, cabe recordar que aunque en italiano y en español la palabra *bastardo* representa una forma de insulto, en la lengua italiana, tiene una carga emotiva fuerte y la utilizamos de manera despectiva para injuriar a una persona “mascalzona” que tiene malas intenciones.

Algunas acepciones, como: *-hijo/a ilegítimo/a*; -algo que se aleja de sus características originales, como por ejemplo, la *pureza bastarda de las plantas*; -una *culebra* de gran tamaño; -la *vela* que utilizaban ciertas embarcaciones en la antigüedad; -una clase de *lima* utilizada por los cerrajeros; -un tipo de *espada*¹⁹², son equivalentes en español y en italiano (-termine generico per indicare un ibrido fra due razze, spec.

¹⁹²<https://definicion.de/bastardo/> (última consulta 26-07-2018).

di animali o di piante; -figlio/a illegittimo/a; -arnesi, strumenti, ecc. che si discostano dalla forma o dalla grandezza comune; -arma; -vela.¹⁹³

Por lo que se refiere a “*Coño*”, además de las acepciones que hemos visto, recordamos que también es una expresión que utilizamos para manifestar desagrado, enfado, malhumor, queja, rabia, pero también alegría, estupor, sorpresa...

Su uso repetido y constante ha desemantizado el término; de hecho, muchas interjecciones o expresiones malsonantes, en realidad, son aceptadas social y lingüísticamente porque se han desgastado y han perdido su connotación grosera, vulgar. Además, están tan difundidas en los medios de comunicación que ya no son consideradas tabúes y se han integrado plenamente en la mayoría de los contextos situacionales de la vida cotidiana.

En cuanto al insulto “*merda infame*” (“Sono io che aspetto una bambina [...] Meglio farla crescere senza padre che con una *merda infame* come te!”), en el doblaje, se ha optado por la traducción literal (“Soy yo la que espera una niña, *gilipollas* (término añadido) [...] ¡Mejor que crezca sin padre que con una *mierda infame* como tú!”).

La interjección “*Vaffanculo!*” (“*Vaffanculo! Vaffanculo! L’hai voluto te! L’hai voluto te! E quando... e quando ti accorgerai di aver sbagliato sarò tardi, cazzo!*”), traducida en el doblaje “¡*Vete a la mierda!*” (“¡*Vete a la mierda! ¡Vete a la mierda, tú lo has querido! ¡Tú lo has querido! ¡Y cuando...cuando te des cuenta de que te has equivocado, será tarde, joder!*”), es un insulto que expresa una forma violenta de protesta o de rechazo. Solemos expresarnos con dicha interjección cuando estamos hartos de alguien que nos fastidia y a quien no soportamos o cuando estamos cansados de alguna situación difícil, incómoda, etc.

En español, se habría podido optar por la expresión grosera “*Vete a tomar por culo*”, pero habría sido larga y no se habría respetado la isocronía, aunque también es cierto que se habría podido respetar la sincronía labial/articulatoria.

¹⁹³<http://www.treccani.it/vocabolario/bastardo/> (última consulta 26-07-2018).

UNDÉCIMO CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL CORPUS - *MANUALE D'AMORE 1* de Giovanni Veronesi (2005)



11. Sinopsis de la película *Manuale d'amore 1* de Giovanni Veronesi

En la primera secuencia propuesta, observamos a una pareja que está pasando por un momento de crisis. Marco y Bárbara llevan años casados, no tienen hijos y tienen dos actitudes muy diferentes frente a la vida. Marco es muy concreto y realista, mientras que Bárbara es más idealista y soñadora. Los dos son conscientes de que su matrimonio no funciona, sin embargo, quieren salir del bache. Bárbara piensa que la mejor solución es la de tener hijos, Marco, en cambio, opina que antes es preciso resolver los problemas conyugales y, en un segundo momento, plantearse la idea de ser padres.

En la secuencia propuesta, Marco y su mujer están en un parque. La noche anterior, Bárbara había ido a una fiesta sin su marido, había bebido más de la cuenta y había vomitado muchísimo, por lo tanto, una amiga en común había llamado a Marco para que fuera a recoger a su mujer.

Ya casi de día, Marco y Bárbara se sientan en un banco del parque. Mientras hablan, él se da cuenta de que una grúa se está llevando el coche que, evidentemente, estaba aparcado en una zona prohibida. En el diálogo que nos interesa, Marco le pide a la agente de tráfico que no se lleven el coche porque lo necesita para trabajar.

T.C.R. 50:46

MARCO Ma **porca puttana**, no! Ma no, ma **cazzo**, ci stanno portando via la macchina! Senta/ scusi/Senta, per cortesia, guardi/ la prego, guardi...ero con mia moglie...stavamo parlando/saranno passati solo dieci minuti, per cortesia.

ORNELLA No...guardi, tanto già ho chiamato il carro attrezzi, non erano dieci miuti.

MARCO No, guardi, per piacere, per cortesia, io poi, vede, con la macchina ci lavoro, guardi...pago...adesso, pago la multa adesso...perché con la macchina ci lavoro, se me la porta via, mi rovina comple...io ho già passato una nottata infernale...mia moglie non è stata bene, ha bevuto, ha vomitato, ha vomitato una cifra perché è stata malissimo, guardi, percui se lei mo' mi porta via la macchina...mi da proprio bom... me rovina!

ORNELLA Non è che ci divertiamo a far le multe/ ma siete voi che...che...mettete le macchine...a vanvera.

(Acc) Allora, faccia così, guardi, portatevela via la macchina... la faccia rottamare, portatevela via, non la voglio vedere più, portatevela via/ tanto questo è un periodo

a **cazzo** e basta e **vaffanculo**, periodo di **merda**, **del cazzo**
guarda...**porca troia**, porco schifo!

ORNELLA

Sgancia 'sta macchina, va.

Il tradimento

T.C.R. 58:28



GABRIELE

Amore...ci sei?/vai, vai, corri. Senti che profumino!

ORNELLA

Ciao!

GABRIELE

Andrea?

ORNELLA

È da mio fratello.

GABRIELE

Cos'hai?

ORNELLA Niente/ Vai a lavarti le mani, dai.

GABRIELE Amore/ cos'è quella scritta nel bagno? //

MUSICA – VOCI NON UDIBILI

ORNELLA La fatina, quella **mignotta**! Adesso mi spieghi cosa c'entra il coniglietto con la fatina!

GABRIELE Ma che c'entra?... Niente, è...è un intreccio narrativo, fa parte del...un gioco, una favola, una fiaba... (Verso-risatina)

ORNELLA Mi fai schifo!/ Quale intreccio narrativo?

GABRIELE Ma che stai dicendo? No...no

ORNELLA Sei ridicolo! Un coniglio che cerca la prestazione straordinaria!

GABRIELE Non ti seguono...no...no

ORNELLA Ti ho visto! Ti ho visto che la baciavi, le davi le slinguazzate nell'orecchio! Mi fai schifo! Con quella faccia da finto buono, da imbecille, da mollusco! Con che coraggio hai potuto tradirmi con quella faccia da protozoo?

GABRIELE Ma aspetta, fammi parlare, ti spiego un attimo. Guarda che non è come pensi, proprio...

ORNELLA Non mentire Gabriele, eh? Non mentire!

GABRIELE Ti prego, aspetta, posso spiegarti. Fammi parlare, perdonami, ma certe cose possono succedere.

ORNELLA Amore, amore, amore un **cazzo**! Amore **un cazzo**, amore **un cazzo**, amore **un cazzo**! (pianto, versi)
Adesso sai cosa faccio? Non solo non ti perdono, ma io me ne vado da qui! Faccio le valigie e vado fuori dai piedi perché se questa casa fosse stata mia, ma io ti

avrei preso per quel gecko che hai tra le gambe e ti avrei già buttato giù dalla tromba delle scale, invece, siccome questa casa **di merda** te l'ha comprata quella strega di tua madre coi soldi della pensione di quel decerebrato di tuo padre, hai capito, allora da te io non voglio niente, niente, hai capito? Non voglio niente di tuo, hai capito? **Lurido porco, minchione!**

GABRIELE

Coglione!

T.C.R. 01:04:34

MAESTRA

Ornella/ hai ragione, ho sbagliato, parliamone però.

ORNELLA

Guardi, lasci stare. Patente e libretto.

MAESTRA

Io non ti volevo fare del male, veramente. Guarda che ci siamo visti pochissime volte.

ORNELLA

Patente e libretto.

MAESTRA

Sai cos'è che mi fa rabbia? Che questa cosa è venuta adesso che è finita. Ornella è finita perché anche noi due ci eravamo resi conto che era **una cazzata, una cazzata!**

ORNELLA

Triangolo, ruota di scorta e giubbetto fosforescente.

MAESTRA

Giubbetto?

ORNELLA

Signorina, signorina, il codice della strada parla chiaro: in macchina deve tenere il giubbetto fosforescente. Metta caso che deve cambiare una gomma della macchina, eh? Lei scende, un camionista non la vede, si sbaglia, l'aggancia per la camicetta e trac, così, la trascina avanti e indietro sull'asfalto, crede di aver

MARCO Mire, ¿saben lo que pueden hacer con el coche? Llévenselo, llévenselo al desguace, si quieren, se lo pueden llevar, no quiero verlo más. Llévenselo, llévenselo./Total, todo es una **mierda! A tomar por el culo!** Menuda racha, **menuda racha de mierda. Me cago en...**

ORNELLA Desengancha el coche, venga.

La traición

TCR 58:28

GABRIELE ¿Cariño?/¿Estás en casa?/Corre. ¿Qué haces? ¡Huele de maravilla!

ORNELLA ¡Hola!

GABRIELE ¿Y Andrea?

ORNELLA Con mi hermano.

GABRIELE ¿Qué te pasa?

ORNELLA Nada/ Ve a lavarte las manos.

GABRIELE Sinvergüenza. Cariño/ ¿Qué es eso que está escrito en el baño?/ **Cerdo de mierda. Cerdón asqueroso.**//

MÚSICA - VOCES NO AUDIBLES

ORNELLA El hada, esa **maldita zorra**. Explícame tú qué tiene que ver el conejito con el hada.

GABRIELE ¿Qué tiene que ver?... Es... la trama de la narración... Es parte de... es un juego, un cuento, una fábula... (G)

ORNELLA Me das asco./ Conque la trama de la narración, ¿eh?...No seas ridículo.

GABRIELE (P) Pero...

ORNELLA No seas ridículo.

GABRIELE No te entiendo...

ORNELLA Un conejo buscando prestaciones extraordinarias.

GABRIELE No te sigo, no... no...

ORNELLA (P) ¡Os he visto!/ Te vi cómo la besabas y vi cómo le metías la lengua en la oreja, me das asco, con esa cara de conejo degollado, de **gilipollas**, de besugo, cómo has podido traicionarme con esa cara de protozoo?

GABRIELE Espera, déjame hablar Ornella, deja que te lo explique porque no es lo que piensas...no, no

ORNELLA No me mientas Gabriel/ no me mientas.

GABRIELE Por el amor de Dios, puedo explicártelo, pero déjame hablar, perdona cariño/ a veces pasan cosas que...

ORNELLA Y una **mierda** te voy a dar yo, una **mierda** cariño, y un cuerno cariño, y un cuerno, un cuerno, un cuerno, un cuerno, un cuerno, un cuerno... (G)/ ¿Sabes lo que voy a hacer?/ No solo no te perdono, sino que me largo de aquí. Hago las maletas y me quito de en medio/ (G). Si esta casa fuera mía, te cogería por el **rabó** ese que tienes entre las piernas y te tiraría escaleras abajo/ pero como este maldito cuchitril **de mierda** te lo ha comprado la bruja de tu madre con el dinero de la pensión del imbécil descerebrado de tu padre, me largo porque yo no quiero nada tuyo, nada, te enteras?, no quiero nada que sea tuyo, ¿me oyes? eres un **cabronazo**, un desgraciado, **un mierda**...

GABRIELE

Pero qué...¡Cojones!

TCR 01:04:33

MAESTRA

Ornella/ tienes razón, es un error... pero hablemos.

ORNELLA

Dejemos eso. Documentación, por favor.

MAESTRA

Yo...yo no quería hacerte daño, créeme. En realidad, nos hemos visto poquísimas veces./

ORNELLA

Muéstreme su documentación.

MAESTRA

¿Sabes lo que me da más rabia? Que esto sale a la luz justo cuando se había terminado, Ornella, se había terminado porque nosotros también nos dimos cuenta de que era una **chorrada**, una **chorrada**.

ORNELLA

Triángulo, rueda de recambio y chaleco reflectante.

MAESTRA

¿Chaleco?

ORNELLA

Señorita, las normas de tráfico son muy claras. En el coche tiene que llevar un chaleco reflectante. Suponga que tenga que cambiar una rueda del auto, baja del coche, pasa un camión, no la ve, y sin querer, la engancha por la blusa así, la arrastra de un lado a otro por el asfalto, creyendo haber pillado a un animal, a una gata en celo, a una serpiente, a una perra...

Tal y como afirma Tartamella (2006), la palabrota es un instrumento y, como tal, va *tocado* con la entonación adecuada. De hecho, el tono de voz determina la intención de nuestro acto de habla y confirma si hemos dicho un taco solo por broma o estimulados por un sentimiento de rabia.

En nuestro corpus, hemos observado que en ningún caso el hablante emite un enunciado vulgar por el simple deseo de “jugar” con la lengua. De hecho, la entonación de los enunciados en que aparecen las palabras soeces está caracterizada por una dicción elevada y enfática que exterioriza emociones exasperadas.

En los movimientos de la voz de Marco y Ornella se reflejan manifestaciones emotivas y estados de ánimo que matizan los enunciados.

Navarro Tomás (1944) explica que, a veces, las emociones o los sentimientos tienen un reflejo directo en los movimientos musculares de la laringe y en las cuerdas vocales, sin que el hablante pueda controlar dichas manifestaciones. Cuando se exterioriza la rabia, tenemos tonos enérgicos y altos con inflexiones bruscas, mientras que, si manifestamos tristeza, los tonos son bajos y hay monotonía en la inflexión. En la primera secuencia, Marco no solo manifiesta enfado cuando el policía intenta llevarse el coche mal aparcado (“*Ma porca puttana, no! Ma no, ma cazzo, ci stanno portando via la macchina...*”), sino que también expresa un enunciado irónico (“*Allora, faccia così, guardi, portatevela via la macchina... la faccia rottamare, portatevela via, non la voglio vedere più, portatevela via/ tanto questo è un periodo a cazzo e basta e vaffanculo, periodo di merda, del cazzo guarda...porca troia, porco schifo!*”); sin embargo, la frase no resta el tono elevado ni disminuye o anula el efecto negativo del lenguaje soez. Marco opina que el policía no muestra compasión, por lo tanto, por medio del tono sarcástico, destaca su verdadera intención de habla, es decir, echarle en cara a Ornella que su actitud es exagerada y lo está perjudicando puesto que él trabaja con el coche. Al expresarse con palabrotas, Marco está dando muestra de su malestar interior, de la mala racha por la que está pasando, y revela el enfado porque le está saliendo todo mal.

En la segunda secuencia, titulada *La traición*, podemos destacar algunos elementos interesantes. Por lo que concierne al contexto de situación, observamos que Ornella, tras haber descubierto que su marido Gabriele la engaña con la maestra de su hijo, mantiene una calma aparente que, en realidad, esconde ira, celos, decepción y una profunda frustración. Sin embargo, la mujer prefiere controlar los nervios y, en lugar de manifestar su rabia y de insultar a su marido, escribe las injurias en el espejo del cuarto de baño y en las paredes de la sala de estar. Al volver a casa, el marido descubre la “sorpresita” que le ha preparado su mujer. Ornella define a Gabriele como una “*faccia di merda, lurido porco, maiale schifoso*” (en el doblaje, respectivamente:

“sinvergüenza, *cerdo de mierda, puerco de mierda*”, mientras que en la subtitulación, aparecen los términos “*cara de culo, cerdo de mierda, cerdón asqueroso*”).

La invectiva de Ornella contra su marido no solo se sirve de palabrotas como “*lurido porco, minchione, cara de gilipollas, cabronazo, desgraciado, mierda*”, sino que también lo compara con formas animales a las que Ornella atribuye cualidades negativas (“*faccia da mollusco, faccia da protozoo*” → “*cara de cordero degollado, cara de besugo, cara de protozoo*”).

La calificación de “*cerdo de mierda, puerco asqueroso*” puede sugerir la referencia a un hombre desaliñado y sucio o a un hombre grosero y vil, capaz de llevar a cabo acciones indignas y despreciables, tales como la de engañar a su mujer con la maestra de su hijo y en plena representación teatral escolar. “*Cerdo*” (“*porco*”), tanto en italiano como en español, se refiere también a un mujeriego, obsesionado por seducir a las mujeres.

Además, Ornella también intenta herir el orgullo de Gabriele cuando compara su órgano sexual con un *geco*, es decir, con una *salamanquesa* (“...se questa casa fosse stata mia, ma io ti avrei preso per quel *geco* che hai tra le gambe e ti avrei già buttato giù dalla tromba delle scale...” → “...Si esta casa fuera mía, te cogería por el *rabo* ese que tienes entre las piernas y te tiraría escaleras abajo...”). La comparación del pene con una lagartija o gecko urbano (en el doblaje al español, se ha optado por el término *rabo*, es decir, un sinónimo del miembro masculino) nos hace suponer o imaginar un órgano sexual pequeño, encogido. Es evidente el deseo de Ornella de ofender la “virilidad” del marido.

En el doblaje oficial al español, los términos italianos *finto buono, imbecille, mollusco* han sido traducidos con los vocablos “conejo degollado” (en realidad, se debería decir “cordero degollado”), *gilipollas, besugo* (en italiano *pagello, triglia*). Vamos a intentar explicar las posibles razones de tales decisiones.

El *finto buono* es una persona con carita de ángel y ojos lastimeros que, en realidad, actúa de esa forma porque quiere obtener algo en su beneficio. Aunque en el doblaje oficial aparezca la expresión “conejo degollado”, en realidad, nos parece más acertado optar por “cordero degollado”.

Por lo que concierne al insulto “imbecille”, habríamos podido utilizarlo también en el doblaje al español puesto que habría encajado perfectamente; sin embargo, en la película doblada, el ajustador y, evidentemente, el director de doblaje, han preferido optar por un término más fuerte como “gilipollas” (*testa di cazzo, stronzo, mezzasega, coglione...*) que expresa de una manera más directa e inmediata la “mala leche” y la actitud mezquina de Gabriele.

En relación con el término *mollusco*, traducido con *besugo*, nos parece muy acertada la opción del doblaje puesto que en españollas expresiones *tener cara de besugo, ser un besugo, un atún, un percebe* aluden a la estulticia o estupidez de una persona, aunque, en este caso, el hombre, en realidad, esté fingiendo ser un tonto. El término *mollusco* (molusco) y la expresión *faccia da protozoo* hacen referencia al aspecto hipócritamente sumiso y dócil de Gabriele. Se alude a un hombre *rammollito*, a un *finto buono*, con un aspecto de *cane bastonato* o *cerbiatto in calore*, tal y como nos recuerda la actitud de un hombre que pone *ojos de cordero degollado*. Dada la característica física de un molusco (un metazoo con tegumentados blandos, que puede aparecer desnudo o recubierto por una concha, que incluye especies como pulpos, babosas, calamares, mejillones y almejas), podríamos atrevernos a decir que puede hacer referencia a una persona “viscosa, resbaladiza, babosa” o a un ser lleno de “tentáculos” capaces de asir a la presa. En italiano, cuando calificamos a una persona de *mollusco*, nos estamos refiriendo a un individuo sin carácter, cobarde, imbele, apocado, miedoso.

Por lo que se refiere a *faccia da protozoo*, doblado con *cara de protozoo*, cabe señalar que el vocablo, que viene del griego, es la suma de dos elementos: el prefijo *proto* que significa “el primero” y el sustantivo *zoo* que es sinónimo de “animal”. Algunos protozoos, como la ameba, están dotados de movilidad; otros se caracterizan por ser parásitos. Puesto que Ornella conoce al marido y sabe que es una persona apática y floja, no acaba de comprender su engaño y no se explica que un hombre *con cara de protozoo* pueda tener relaciones extraconyugales.

Aunque la comparación con los animales indicados no equivalga a insultos groseros, la entonación, la rabia, el volumen de la voz, el sentimiento de frustración y la tensión emotiva hacen que las ofensas sean fuertes e hirientes.

Tartamella (2006) opina que “quando si vuole insultare un'altra persona, basta paragonarla a un animale (porco, somaro, cane, bestia, balena, troia, vacca, verme, pidocchio, vipera, oca, conigli, mollusco...), nella credenza – tutta da dimostrare – che gli animali siano inferiori a noi. Oltre al fatto che gli animali servono spesso a descrivere determinati tratti caratteriali umani: l'ostinazione, l'ottusità, la promiscuità, la codardia...¹⁹⁴.

¹⁹⁴<http://www.parolacce.org/2014/08/06/la-banana-come-simbolo/> (última consulta 19-08-2017).

DUODÉCIMO CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL CORPUS - *MANUALE D'AMORE 2* de Giovanni Veronesi (2007)

IL MATRIMONIO



12. Sinopsis de una secuencia de la película *Manuale d'amore 2* de Giovanni Veronesi

Fosco es un hombre homosexual que lleva cuatro años con su pareja, Filippo; sin embargo, nunca ha tenido el valor de confesárselo a su padre. Durante la boda de su hermana Elena, decide enfrentarle y declararle su orientación sexual sin tapujos, pero, al hacerlo, desata la rabia y las críticas despreciables del padre. De hecho, este le confiesa que, en realidad, sabía que su hijo no era “normal” y le cuenta que, un día, durante el período en que Fosco vivía con la mujer con la que estaba casado, esta fue

a ver a sus suegros y les confesó que su marido era homosexual. El padre, que se sentía avergonzado por la identidad sexual del hijo, empezó a despreciarle. No lograba aceptar que Fosco prefiriera a los hombres y sigue sin concebir que su propio hijo ame a Filippo y quiera casarse con él.

En el diálogo, bastante alterado, el padre ofende al hijo y cae en una vulgaridad sin sentido -“E come lo devo chiamare io quello là, il tuo sposo? Mia nuora? O forse sei tu che fai la parte della femminuccia, eh? Insomma, chi **la mette in culo** a chi? [...] /-Perché non ti calmi? Così ti viene un altro infarto. Calmati. /-Eh, speriamo che questa volta mi venga quello forte, sì, così, non mi debbo più vergognare, ma questa soddisfazione non la do né a te né a quel *piripicchio* che ti porti appresso, quella specie di **zoccola**, quel *coso buffo* che tutte le sere ti metti a letto”.

El término *piripicchio* indica a un “individuo magrolino, stenterello e un po’stupido, mezza sega scioccherella. Voce gergale derivata dall’incrocio di pirolo (cavicchio, bischero) + picchio” (Zanni, 2000: 260). Se trata de un individuo delgaducho, esmirriada, un palillo (en sentido figurado, *stenterello* alude a una persona ridícula, a un *hazmerreír*), un imbécil. El término jergal viene de “clavija, bobo/picha/gilipollas” + pico, pájaro carpintero”.

T.C.R. 56:42

FOSCO	Papà, mi dispiace, volevo dirtelo io, ma Elena, la conosci/
PADRE	Ma un giorno, un giorno solo di normalità nella vita, tu a me me lo vuoi dare, sì o no?
FOSCO	No, io c’ho provato, ma io sono così, sono così e pensavo te ne fossi fatto una ragione.
PADRE	Certo che me lo sono fatta una ragione, ma solo per amore di povera mamma tua, che vergogna Fosco, che vergogna! Io mi vergognavo como un animale quando tua moglie veniva a casa e bussava alla porta forte,

ti porti appresso, quella specie di **zoccola**, quel **coso buffo** che tutte le sere ti metti a letto.

FOSCO

Tu sei buffo papà, non noi.

12.1. Traducción para el doblaje oficial

MANUALE D'AMORE 2 de Giovanni Veronesi

TCR 56:42

FOSCO

Papá/ lo siento mucho, quería decírtelo yo, pero Elena, la conoces, ya sabes cómo es Elena.

PADRE

Un día, Fosco, solo un día de normalidad en la vida... ni hoy podías dármelo?

FOSCO

¡Qué más quisiera!, pero yo soy así, yo soy así/y pensaba que ya lo habías aceptado.

PADRE

Claro que lo he aceptado, pero solo por lo mucho que quería a tu madre/ ¡Qué vergüenza, Fosco, qué vergüenza!...Por poco me muero de vergüenza cuando...cuando tu mujer vino a casa y llamó a la puerta, hecha una furia, se quedó allí...en el rellano, nos miró a la cara a tu madre y a mí y nos dijo...pero bueno... ¿vosotros no sabíais que vuestro hijo es **mariquita**? y hacía así con la mano. (G) El cachondeo que se armó en la escalera...¡Cuánta **mierda**...no sabes cuánta **mierda** he tenido que tragar por culpa tuya. Ya he tenido bastante, esa **chorrada** del matrimonio no, no, no la soporto, no la concibo, no me entra en la cabeza.

En este apartado, vamos a observar el caso de “*finocchio– frocio - marica– mariquita - maricón*”.

En primer lugar, es oportuno señalar que, en la película de Veronesi, en diferentes ocasiones, se hace hincapié en la discriminación sexual, en el desprecio y acoso que reciben los homosexuales.

Hay una secuencia (01:11:07), que no vamos a analizar, pero sí a recordar, precisamente para dar muestra de la crítica contra la homofobia. Se trata de una escena en que vemos a Fosco que está a punto de entrar en el portal de su casa, pero, de repente, se da cuenta de que no tiene la llave porque se le ha olvidado. Cerca del edificio hay un grupo de jóvenes que, al verle, hace comentarios sobre la gran cantidad de “**froci/maricones**” que viven en el edificio. Fosco ve al grupo de chicos y, al reconocer a uno de ellos porque vive en el mismo edificio, le pide amablemente que le abra el portal. Cuando el joven se le acerca para abrir la puerta, Fosco le acaricia la cabeza, en señal de agradecimiento. Este hecho desata una fuerte reacción de violencia, de hecho, el chico le “hace notar” que le repugna que un *marica* le toque, así que insulta a Fosco (“Oh, che cazzo fai? **Ricchione!**”→ “Ehi, ¿qué *coño* haces?...**¡Maricón!**”). Fosco intenta defenderse y le explica que tan solo quería darle las gracias; al ver la escena, los amigos del joven se acercan a Fosco y empiezan a gritarle, a llenarlo de insultos; le caen a golpes y le dan patadas hasta dejarle en el suelo medio muerto (“**Pezzo di merda, fanculo, ricchione de merda, figlio di puttana, ricchione, coglione!**”→ “**¡Pedazo de mierda, cabrón, maricón, cabrón!**”).

Está claro que no hace falta comentar los términos ofensivos puesto que representan, de manera evidente, injurias debidas a la discriminación sexual. Naturalmente, la carga de un insulto contra personas homosexuales no se mide solamente por medio de las palabras ofensivas, sino que está estrechamente vinculada con las intenciones de los que ofenden y con los estereotipos y prejuicios. Es evidente la voluntad de ofender y de denigrar al interlocutor gay. “Dire a qualcuno che è gay (magari con un paragone svalutativo: *sei viscido come un gay*) può essere ben più offensivo rispetto a termini ritenuti più volgari.¹⁹⁵ “Le qualità non virili sono stigmatizzate con tutta una serie di riti di gruppo, violenze verbali pubbliche e

¹⁹⁵ [http://www.treccani.it/enciclopedia/parole-oscene_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/parole-oscene_(Enciclopedia-dell'Italiano)) (última consulta 19-08-2017).

appellativi offensivi; le tendenze omoerotiche vengono degradate – con giudizi, minacce e persecuzioni – a perversioni, malattie o storture. All’interno di una visione gerarchica delle maschilità, che vede come vincente quella che corrisponde all’esibizione dell’eterosessualità e como deviante quella che non corrisponde alla norma, si può comprendere il ripiegamento di molti adolescenti verso il territorio dei modelli più tradizionalisti” (Priulla, 2014: 157-58). Aunque los amigos del vecino de Fosco no le conozcan ni sepan nada de él, lo insultan y lo golpean por el mero hecho de que, al ser homosexual, representa “algo indeseable”, un ser capaz solo de actos reprobables y disgustosos.

Tanto en italiano como en español, tenemos muchos términos para referirnos a los gays, como por ejemplo: *anormale, contro natura, culattone, dell’altra sponda, diverso, effeminato, invertito, sodomita* (en desuso)... /*amanerado, afeminado, chupapitos, mariposas, muerde-almohadas, plutón, plutoniano, sopla-nucas, sodomita* (en desuso), *uraniano...*, además de los más conocidos como: *checca, finocchio, frocio, pervertito, ricchione, rottinculo, troia, zoccola...* / *culo roto, desviado, loca, marica, maricón, pervertido, puto...* .

Vamos a señalar algunos aspectos que nos parecen interesantes y oportunos.

En el enunciado “...ma, voi lo sapevate che vostro figlio è **finocchio**? e faceva così con la mano.”→ “¿...vosotros no sabíais que vuestro hijo es **mariquita**? y hacía así con la mano.”, el gesto al que se refiere el padre de Fosco expresa homosexualidad. Consiste en golpearse el lóbulo de la oreja con el dedo índice o con toda la mano.

En el enunciado “...ma questa soddisfazione non la do né a te né a quel *piripicchio* che ti porti appresso, quella specie di **zoccola**, quel *coso buffo* che tutte le sere ti metti a letto”→ “...pero mira...no te daré esa satisfacción ni a ti ni a ese *payaso* que te llevas a todas partes, a esa especie de **zorra**, a ese ser *ridículo* con el que duermes cada noche”, el término ofensivo e hiriente *piripicchio* es acompañado del gesto que hace el padre, es decir, colocar la mano apiñada hacia arriba y girarla de izquierda a derecha, para burlarse del hijo y de su novio.

Cabe señalar que los dos gestos italianos ofensivos carecerían de significado en una película española. Sin embargo, en el filme doblado al español, los espectadores, asociando la imagen con la información verbal, pueden tomar conciencia del significado de la gesticulación y comprender que se trata de una de las numerosas

gestualidades utilizadas en la cultura italiana. Los términos usados en italiano y traducidos al español explicitan los gestos.

FINOCCHIO–FROCIO - MARICA – MARIQUITA- MARICÓN

<p>...ma, voi lo sapevate che vostro figlio è finocchio? e faceva così con la mano. Un giubileo nella tromba delle scale. Quintali, quintali di merda ho ingoiato per colpa tua. Ma mo' basta, questa stronzata del matrimonio, io non la sopporto, non la capisco, non la concepisco.</p>	<p>¿vosotros no sabíais que vuestro hijo es mariquita? y hacía así con la mano. El cachondeo que se armó en la escalera...¡Cuánta mierda...no sabes cuánta mierda he tenido que tragar por culpa tuya. Ya he tenido bastante, esa chorrada del matrimonio no, no, no la soporto, no la concibo, no me entra en la cabeza.</p>
---	---

Etimología

En italiano, cuando no se quiere expresar de manera directa que una persona tiene una orientación homosexual, se utilizan expresiones como “quello è così” /“quello è uno di quelli” o, tal y como hemos visto en la secuencia, se usa un gesto que destaca la homosexualidad. Cuando, en cambio, se desea destacar la “anomalía o desviación sexual”, se usan términos como: *pervertito*, *invertito*, *anormale*. Hay personas que siguen considerando a los homosexuales como un “bicho raro”, como seres “enfermos, anormales y depravados” a los que hay que curar porque tienen tendencias que no son naturales. La “desviación” se vincula con el sujeto “ ‘volteado’, que se desliga del invertido, el que ha girado, que ha cambiado o ha sustituido el orden o el sentido de las cosas. El que se ha desviado de la norma”.¹⁹⁶

Entre las expresiones italianas más vulgares tenemos: *finocchio*, *froschio*, *rivoltato*, *quello che lo dà* (pederasta activo), *quello che lo prende* (pederasta pasivo), *dove il lo sta per ano* (Galli de’ Paratesi, 1969: 42), *recchione* (da “orecchio” in napoletano), *checca*

¹⁹⁶http://manzanadiscordia.univalle.edu.co/index.php/la_manzana_de_la_discordia/article (última consulta 21-08-2017).

(“pederasta”), *dama* (“pederasta passivo”), *marchetta* (*pederasta a pagamento, prostituto*). Estos términos generalmente “hanno una notevole frequenza nei gerghi o nei linguaggi di gruppo come quello militare o studentesco, grazie all’equivalenza tra la pederastia passiva e la condizione di chi è imbrogliato o comunque danneggiato per sfortuna o sua incapacità, mentre la pederastia attiva è simbolo di furbesca abilità. Di qui la diffusione di espressioni come *essere fregato, fottuto, inculato, mettere in tasca, in quel posto*” (Galli de’ Paratesi, 1969: 133). Tal y como explica la autora, muchas expresiones forman parte del lenguaje familiar no vulgar y se usan sin tomar en consideración su originario significado sexual.

Por lo que concierne a la etimología de *finocchio*, hay diferentes interpretaciones, pero la más probable es que el término se relacione con la acepción que tenía en la Edad Media, es decir, “persona dappoco, infida; uomo spregevole”. Al parecer, se enlaza también con las semillas de hinojo que se echaban en las longanizas, en lugar de especias orientales más prestigiosas y costosas.

“Il seme di finocchio ovviamente non aveva alcun valore, al paragone con le costosissime spezie che venivano dall’Oriente. Si confronti il toscano “finocchi!” per “Cose da nulla!” nonché il modo di dire “essere come il finocchio nella salsiccia”, ossia: “non valere nulla. Quindi: da “cosa o persona di nessun valore”, la parola “finocchio” è passata a indicare “uomo spregevole”, che non vale nulla, che non merita nessuna stima, e poi, in senso più restrittivo, “uomo spregevole in quanto si dà alla sodomia passiva”.¹⁹⁷

El hecho de no ser un “auténtico hombre” destacaba precisamente la falta de masculinidad y de las características viriles, propias del varón.

Podemos observar que al hablar de un tipo de hombre blandengue, apocado y timorato, destacan el carácter flojo, la indolencia y la dejadez, y estas características aluden también al término italiano *frocio*. Entre sus posibles etimologías, tenemos una derivación del español *flojo* (*floscio*), término que se utiliza para indicar a un individuo sin carácter ni fuerza de voluntad. “Frocio si richiama a *floscio* (a sua volta dallo spagnolo *flojo*) con la tipica rotacizzazione del romanesco (in cui *altra volta* diviene *artra vorta*, e *floscio, froscio*), e che indicherebbe sia l’incapacità dei froci ad averlo ‘tosto’ con le donne, sia la loro mollezza”.¹⁹⁸

¹⁹⁷<http://www.lanuovabq.it/it/letimo-della-parola-finocchio> (última consulta 21-08-2017).

¹⁹⁸<http://www.giovannidallorto.com/cultura/checcabolario/frocio.html> (última consulta 21-08-2017).

Zanni (2000: 124) explica que el término *finocchio* tiene su origen en el nombre de la planta, el hinojo. No resulta clara la relación metafórica entre la planta y las personas que tienen dudosas costumbres sexuales. Las semillas de hinojo se utilizan para aromatizar diversos alimentos y para “insaporire salumi (per es. la ‘finocchiona’) ma anche per confondere i sapori o per mascherare quelli delle vivande poco buone (da qui il termine *infinocchiare* cioè imbrogliare, mistificare; così sarebbe finocchio chi appare in maniera diversa rispetto alla realtà). Es posible que el enlace entre la persona homosexual (que tiene una relación anal) y la planta se deba al intenso perfume de la semilla; esto significa que un *finocchio* es el hombre que se arregla, se perfuma y se maquilla excesivamente, como si fuera una mujer. Sin embargo, Zanni observa que hay otra interpretación etimológica más interesante: el hinojo es una planta dioica; esto significa que para “la fruttificazione ha bisogno di un fusto che porta fiori maschili con i soli stami e di un altro, della stessa specie, che porta fiori femminili con soli pistilli. Ciò che noi mangiamo è il finocchio maschio (il frutto femmina è meno pregiato, ha le foglie più sottili e filamentosose cosicché non viene più commercializzato) e pertanto il termine iniziò a indicare chi mangiando i finocchi, di fatto preferisce i maschi”.

En cuanto a los términos *marica*, *mariquita*, *maricón*, vamos a observar algunos aspectos.

Celdrán Gomariz (2008: 621) explica que el término *marica* alude al “hombre afeminado que en la relación sentimental prefiere a los de su sexo; hombre débil, de poco ánimo y esfuerzo. “[...]” Es probable que el *marica* de los Siglos de Oro no tuviera que ver con la práctica de la homosexualidad en su parte más dura, sino que se tratara de individuos flojos de carácter, fácilmente subyugables por la esposa o los amigos, con ciertos resabios y amaneramientos femeniles. Su valor semántico, antaño, sería como el de nuestros mariquitillas de hogaño, que en el sentido sexual de la frase amagan pero no dan. “[...] (A mediados del siglo XIX), el dramaturgo madrileño Juan Eugenio Hartzenbusch, referido a cierto individuo, afirma: ‘Es un **marica**, un títere, aunque no lo confiese’! Y el médico barcelonés del siglo XIX, Felipe Monlau, atendiendo a la parte fisiológica del asunto, hace esta observación:

Lo que hay son algunos **maricas** u
hombres de textura floja, de facciones
mujeriles...

Podríamos hacer una analogía entre los términos italianos utilizados en el corpus *piripicchio* y *coso buffo* (traducidos en el doblaje oficial al español con *payaso* y *ser ridículo*) con la palabra *títere* a la que se alude en la definición propuesta por Celdrán Gomariz. Entre los sinónimos de *títere* tenemos términos como “*muñeco, marioneta, guiñol*, o bien, *fantoche, pelele, tipejo, hazmerreír, mequetrefe...*”; por lo tanto, se alude precisamente a un hombre que no es serio, que no actúa con fuerza, determinación ni valor, es decir, que no se porta como un “auténtico hombre” y no muestra vigor, virilidad, agresividad sexual, etc., es decir que no obedece a los estereotipos culturales del “macho”.

El término *mariquita* (diminutivo de *Marica*, y este, a su vez, es hipocorístico diminutivo de *María*), además de aludir al insecto coleóptero, con el cuerpo redondeado y con colores vivos, hace referencia a un hombre afeminado y cobarde (volvemos a encontrar el concepto de “hombre sin fuerza ni valor”) que “se comporta con pusilanimidad y remilgos de mujer” (Celdrán Gomariz, 2008: 627).

En cuanto al término *maricón*, alude: al homosexual paciente que hace alarde de su condición y no se cohibe al mostrar sus gustos sexuales; al hombre, afeminado o no, que busca la compañía de otro hombre, actuando como mujer y adoptando una actitud pasiva.

**DECIMOTERCERO CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL
CORPUS - *BIANCO E NERO* de Cristina Comencini
(2008)**



BERTRAND Quello di Nadine. È stato proprio gentile, glielo ha anche riportato a casa. Non te lo ha detto?

ELENA No. Quando è venuto?

BERTRAND La settimana scorsa, quando ero a Bruxelles. Non ti ha detto niente?

ELENA No.

T.C.R. 45:08

BERTRAND Tu sei uguale a tutti quelli che sono venuti prima di te! Tutti voi! Ci avete messo la catena al collo. Ci avete marchiato la pelle e ci avete ammassati sulle navi come un branco di animali. E tu! Anche tu sei uguale a tutti quelli che sono venuti prima di te! Devi menare per farti vedere, per sentirti uguale a lui, devi fregargli la ragazza. Questa è l'eredità che ci hanno passato le generazioni precedenti, è la **merda** che galleggia dentro di noi. Buttiamola fuori...e dopo esserci insultati, forse possiamo conoscerci e rispettarci e convivere in maniera civile.

ELENA/CARLO Ciao

BERTRAND E forse chissà, un miracolo...

CARLO Che hai?

ELENA Niente.

BERTRAND Perché lo hai picchiato?

RAGAZZO NERO Mi ha detto **sporco negro**. Adesso l'ho fatto diventare negro io.

VOCE Ha ragione.

ELENA Non mi hai detto che hai riparato il computer di Nadine.

BERTRAND **Sporco negro** è il modo in cui ci chiamano...

RAGAZZO Per me poteva essere pure a pallini verdi, ma mi ha rubato la ragazza.

CARLO Eh, non c'ho pensato.

BERTRAND Se fosse stato lui a fregartela?

RAGAZZO Era uguale, gli avrei detto: **brutto roscio di merda!**

TUTTI (Ridono)

ELENA Sei anche andato a casa a riportarglielo, non lo fai mai.

RAGAZZO Un tradimento è un tradimento, non c'entra niente. Quello che mi rode è che l'avete fatto di nascosto.

RAGAZZO NERO Non l'abbiamo fatto di nascosto. Si vedeva che gli piacevo. Lo vedevano tutti. Sei tu che non ci hai mai pensato. E lo sai il perché? Perché neanche ti potevi immaginare che preferiva un **negro** a te!

ELENA Bertrand mi ha detto che vi siete fermati a chiacchierare.

CARLO Sì. Simpatico.

ELENA Sì.

RAGAZZA Scusate, ma non avete...

ELENA Simpatico, eh? Peccato che era a Bruxelles!

RAGAZZA Non sono mica un pacco, io! Ho deciso io con chi volevo stare!

RAGAZZO NERO Non ti immischiare.

RAGAZZO Ecco bravo, tu stai zitta!

TUTTE Oh!

CARLO Ma che ne so io se era a Bruxelles. Sei stata tu a dire che avevamo parlato, non io.

ELENA Non è possibile che l'hai fatto. Non è possibile. Da quant'è che dura?

CARLO Ma che dura cosa?

ELENA Ma non è possibile, guarda, non è possibile. Non con lei!

CARLO Ma cosa?

ELENA Ti sei fatto una storia con Nadine?

CARLO Dai, Elena, ti prego!

ELENA Hai una storia con Nadine?

CARLO L'ho vista solamente una volta quando le ho riportato il computer.

ELENA Hai una storia con Nadine?

CARLO Dai, Elena, non ti mettere in testa queste cose, per favore.

ELENA Ma com'è che è successo?

CARLO L'ho vista solamente una volta.

ELENA Dimmelo!

CARLO Non è successo niente. Te lo giuro.

ELENA Dimmelo!

CARLO Cosa ti devo dire?

ELENA Dimmelo!

CARLO Basta, dai, basta.

ELENA Hai una storia con Nadine?

CARLO Non è successo niente, e che non le si accendeva il computer e sono andato a casa a ripararglielo.

BERTRAND (Bertrand le da un bofetón a Carlo)

13.1. Traducción para el doblaje de los diálogos seleccionados

PROPUESTA DE AJUSTE PARA EL DOBLAJE

BLANCO Y NEGRO

TCR 44:30

ELENA Era Carlo./ Viene él a por mí, así que no hace falta que me lleves a casa.

BERTRAND Así le doy las gracias, Nadine estaba muy contenta.

ELENA ¿Y eso por qué?

BERTRAND Por el ordenador.

ELENA ¿Qué ordenador?

BERTRAND El de Nadine./ Fue muy amable, hasta se lo llevó a casa./ ¿No te lo ha dicho?

ELENA No./ ¿Cuándo fue?

BERTRAND La semana pasada/ cuando yo estaba en Bruselas./¿No te ha contado nada?

ELENA No.

TCR 45:08

BERTRAND (OFF) ¡Eres igualito a todos los que vinieron antes que tú! (ON) ¡Todos vosotros! Nos habéis ceñido la cadena en el cuello. Nos habéis marcado la piel y nos habéis amontonado en los barcos como a una manada de animales./ ¡Y tú! ¡Tú también eres como los que estuvieron aquí antes que tú! Tienes que caer a golpes para ostentar/ para sentirte como él, tienes que liarte con su novia./ (OFF) Esta es la herencia que nos han dejado las generaciones pasadas/ es la **mierda** que flota en nuestro interior./ Vamos a sacarla...(ON) y después de que nos hayamos insultado, a lo mejor, llegaremos a conocernos... a respetarnos... y a convivir con dignidad.

CARLO (45:53) ¡Hola! (Beso)

BERTRAND (DE) Y quizás/ Un milagro... y también gustarnos.

CARLO (P) ¿Qué pasa?

ELENA Nada.

BERTRAND ¿Por qué le has pegado?

CHICO NEGRO (46:00) Me ha dicho "**puto negro**". Pues ahora lo he puesto negro yo.

VOZ Tiene razón.

ELENA No me dijiste que habías arreglado el ordenador de Nadine.

BERTRAND (OFF) Los racistas nos llaman así: "**Puto negro**".

CHICO (OFF) Podía ser de lunares verdes, el tema es que se ha liado con mi novia.

CARLO No se me ha ocurrido.

BERTRAND ¿Y si se hubiera liado él con (OFF) tu novia?

CHICO Igual; le decía que era iun **puto rojo de mierda!**

TUTTI (46:18) Se ríen

ELENA Y se lo has llevado a casa, para colmo/ no lo haces nunca.

CHICO (OFF) No importa que sea negro, una traición es una traición... Lo que me da rabia es que (ON) lo hayáis hecho a escondidas.

CHICO NEGRO No lo hemos hecho a escondidas... Estaba claro que le gustaba. Lo sabían todos. Pero tú ni lo pensabas./ ¿Y sabes por qué?/¡Porque no te podías imaginar que prefiriera a un **negro!**

ELENA Bertrand me ha dicho que habéis charlado un poco.

BERTRAND (OFF) Vamos a mantener la calma.

CARLO Pues sí, simpático.

ELENA ¿Sí?

CHICA (46: 50) Perdón, perdón, pero no...

CARLO La vi solo una vez.

ELENA ¡Dímelo!

CARLO No pasó nada, te lo juro.

ELENA ¡Dímelo!

CARLO ¿Qué quieres que te diga?

ELENA ¡Dímelo!

CARLO ¡Venga, por favor; déjalo!

ELENA ¿Tienes una relación con Nadine?

CARLO No pasó nada, es que no se le encendía el ordenador y fui a su casa para arreglárselo.

BERTRAND (Le da un bofetón a Carlo)

En este capítulo vamos a analizar las expresiones *sporco negro* y *puto negro*.

SPORCO NEGRO

Mi ha detto sporco negro . Adesso l'ho fatto diventare negro io.	Me ha dicho puto negro . Pues ahora lo he puesto negro yo.
---	---

Hemos escogido esta secuencia para hablar del insulto racial dirigido a los negros.

Sabemos que las palabrotas aumentan su carga ofensiva. Es precisamente el caso de la palabra *negro*.

Aunque tanto en español como en italiano exista el término *negro*, en la lengua italiana, cuando tenemos que hablar de una persona que tiene la piel negra, no utilizamos *negro*, sino *nero*.

Vamos a observar las acepciones del término *negro* tanto en italiano como en español, destacando todos los elementos que nos parezcan interesantes o particulares.

NEGRO

Etimología

Etimológicamente, *negro* viene del latín *niger, nigra, nigrum* y se utilizaba no solo para designar el color oscuro de la piel, que no reflejaba ninguna luz, sino que también significaba ‘espantoso, nefasto, feo, diabólico’ (los negros africanos, en cambio, eran llamados *aethiops*, etíopes).

Según el estudio realizado por Tartamella (2006), observamos que en 1500, con el comienzo de las exploraciones geográficas, *negro* empezó a designar a los africanos, destacando la connotación negativa: los *negros* eran oscuros de piel, pero también feos, animalescos. En 1600, para justificar su piel oscura y su condición de esclavos, el inglés Thomas Browne declaró que los negros descendían de Cam, hijo de Noé, maldecido por Dios: los *negros* se convirtieron en seres inferiores tanto física como moralmente. En 1700, Linneo afirmó que los *negros* eran una raza inferior. A partir de 1800, la palabra *negro* empezó a constituir un epíteto denigratorio, un insulto difamatorio; de hecho, empezó a representar a un esclavo, mercancía humana, <<l’anello di congiunzione fra la scimmia e l’uomo, “l’altro”>> (Tartamella, 2006: 63).

Lamentablemente, también hoy en día, hay racismo blanco y muchísima gente considera a una persona de raza negra como a un ser despreciable, inferior, repugnante, usando también términos despectivos como “negraco”.

Solo para dar un ejemplo, podríamos recordar que en la obra anónima *El Lazarillo de Tormes* (1554), se vislumbran episodios de racismo, de discriminación y marginación de la raza negra. Cuando el padre de Lázaro, Tomé González, se muere en la Campaña de los Gelves, la madre, Antona Pérez, se amanceba con un hombre negro, Zaide, de origen africano musulmán, y cuando la autoridad descubre la relación entre los dos, el hombre, eufemísticamente denominado *moreno*, es azotado y pringado

con aceite de tocino derretido encima de las heridas. Ya proliferaban las actividades esclavistas y ya se percibían el arrinconamiento y la violencia contra la raza negra, considerada inferior. En la época en que los *negros* eran considerados esclavos y llevaban la impronta del estigma social, eran atados con cadenas, azotados con latigazos y obligados a los trabajos forzados; sufrían todo tipo de vejaciones y atropellos.

13.1.1. Expresiones idiomáticas con el color *negro*

En español

En la época actual, en español, siguen existiendo muchas expresiones idiomáticas con el color *negro*, que destacan acepciones negativas y desfavorables. Pensemos en: *tener un día negro* (día desafortunado, triste o poco favorable), *novela negra* o *cine negro* (donde los acontecimientos ocurren en lugares o ambientes sórdidos, violentos), *magia negra* (que se aplica al rito relacionado con el diablo o con las fuerzas del mal), *estar negro* o *ponerse negro* (muy enfadado, indignado, exasperado, muy preocupado o harto de algo), *ponerse negro* (se refiere a una situación que se está complicando y que resulta difícil o peligrosa), *poner negro a alguien* (fastidiar, molestar o hacer enfadar a una persona), *más negro que el sobaco de un ciego* o *que los cojones de un grillo* (muy negro), *pasarlas negras* (verse en una situación muy difícil o arriesgada), *tener la negra* (tener una racha de mala suerte), *verse negro* o *verlas* o *vérselas negras* (tener muchos problemas o mucha dificultad en realizar algo; hacer algo con mucho esfuerzo), *trabajar como un negro* (trabajar duro, como un esclavo, de sol a sol, doblando el espinazo), *mercado negro* (mercado ilegal), *año negro* (año difícil), *pasarlas negras/moradas/canutas/putas* (tener un período negativo, que causa preocupación o malestar; pasar muchos problemas, peligros y sufrimientos), *verlo todo negro* (ser pesimista, no tener esperanza), *trabajo en negro* (trabajo de un trabajador ilegal), *tener un negro a cargo* (se dice cuando una persona hace anónimamente un trabajo que se atribuye otra), *merienda de negros* (se emplea en sentido figurado como sinónimo de confusión y desorden). El origen de esta expresión se remonta a los tiempos de la trata de esclavos negros, que eran considerados desordenados, anárquicos y primitivos. Tras una durísima jornada de trabajo, los operarios negros se reunían para comer, intercambiar opiniones y cantar al ritmo del tam-tam, algo que los amos blancos tachaban de jolgorio. De ahí que cuando

algo se desmadra o existe una desorganización respecto a algo, se diga la expresión: *se ha convertido en una merienda de negros*.¹⁹⁹

En Latinoamérica, en cambio, decimos *mi negro, mi negrito* cuando aludimos a un tratamiento afectuoso, cariñoso.

En el *Diccionario de dichos y frases hechas* de A. Buitrago (2008: 596), aparecen diferentes modismos con el término *negro*, como por ejemplo: *acabar/quedarse/salir como el negro del sermón* (sacar poco provecho de lo que se oye o lee, fundamentalmente porque no se entiende); *ser de pata negra* (se refiere a algo que destaca, que es excelente, sobresaliente. El origen hace referencia a la calidad excelente y preciada del jamón de *pata negra*, y se ha extendido, coloquialmente, refiriéndose a un superlativo multiusos) (Buitrago, 2008: 192-93); *ser el garbanzo negro* (se refiere a una persona caracterizada por cualidades negativas con respecto a los miembros de un grupo; hace referencia al garbanzo más oscuro que destaca en un cocido).

Por lo que concierne a la expresión *estar/meter/poner/tener en la lista negra*, es decir, encontrarse en una situación de peligro o difícil, Buitrago (2008: 299) observa: “Desde tiempos remotísimos, los mandatarios o personas con poder hacían circular listas de personas que estaban condenadas, que no eran gratas o cuya amistad debía evitarse. Baste citar aquí las de la inquisición o las que existieron tras la guerra civil. De todas formas, algunos piensan que la expresión nace en la época de la Revolución Francesa, cuando se apuntaban en un libro, al parecer de tapas negras, los nombres de los supuestos enemigos del movimiento revolucionario, futura carne de guillotina”. En cambio, *la bestia negra* (persona que representa un enemigo o que crea algún problema u obstáculo; muy usado en el lenguaje deportivo), probablemente deba su origen a la representación del diablo en los códices medievales (Buitrago, 2008: 380); *ser la oveja negra/descarriada* (se refiere a una persona caracterizada por un comportamiento negativo con respecto a los miembros de un grupo, por lo tanto, se sale de las características normales del rebaño); *ser la mano negra* (persona que se mete en un asunto de manera oculta para perjudicar a alguien) (Buitrago, 2008: 392). El color *negro* “arrastra en la lengua coloquial el sambenito de lo más negativo”: “más

¹⁹⁹<http://www.muyinteresante.es/cultura/arte-cultura/articulo/ipor-que-decimos-merienda-de-negros> (última consulta: 19-08-2017).

negro/malo/feo que el alma de Judas/más negro/más feo que Tito/más negro/tiznado que un morillo” (muy negro, sucio, feo) (Buitrago, 2008: 431-440).

En relación con la lengua italiana, se empezó a prohibir el uso del término *negro*, a favor del término *nero*, a principios de los años 70, como consecuencia de las luchas de los negros americanos. Además, empezó a difundirse la expresión *di colore*, calco del angloamericano *coloured*. Sin embargo, la opción de la expresión susodicha, no obstaculizó el uso, en los años 80, del término *negro*, con una acepción neutra. Hoy en día, *negro* es un insulto. “Perché è nella prassi che *negro* è generalmente avvertito dai parlanti come offensivo, discriminante: sia da chi lo utilizza, consapevolmente, per insultare (ad esempio, in binomi lessicali pressoché fissi come ‘sporco negro’, ‘negro di merda’), sia da chi lo riceve, come epitetto” (J. Butler, 2010, cit. en Faloppa, 2011: 17sgg.). También lo consideran un término injurioso los que lo sustituyen por el término *nero*, conscientes de las connotaciones asociadas históricamente con *negro* y las normas sociales que han regularizado su uso.

En cuanto a la expresión *di colore*, considerada neutra y carente de connotación negativa, cabe señalar que en los últimos tiempos ha sido censurada.

Estamos de acuerdo con la siguiente observación

“Anche il termine *nero* non è privo di connotazioni ambigue. Quando usato come sostantivo per identificare una persona, o un gruppo di persone, in base al colore della pelle, rischia anch’esso di creare una categoria approssimativa, omogenea e omologante (‘i neri’, ‘le nere’), basata non solo sul contrasto cromatico, ma anche – è sensazione di chi scrive – sulla mancanza, difettiva, di alcuni tratti (tanto fisici quanto culturali tout court) che si presume appartengano al gruppo (bianco) di maggioranza. Quando usato come aggettivo, rischia di apparire sovrabbondante: di essere usato, cioè, anche quando non ce ne sarebbe bisogno (ad es. Il cameriere nero ci ha serviti)”.²⁰⁰

Efectivamente, deberíamos nombrar el color de la piel solo si fuera realmente necesario por cualquier razón.

²⁰⁰<http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/nero-negro-colore> (última consulta: 19-08-2017).

En italiano

En italiano, tenemos algunas expresiones con el término *nero*, por ejemplo: *vedere nero* (ser pesimista y verlo todo negro), *essere nero* (estar negro de rabia), *cronaca negra* (hechos de crónica negra), *bollino nero* (cuando se hace referencia a los momentos de tráfico intenso en las autopistas), *camicia nera* (miembro del partido fascista), *essere/lavorare in nero* (trabajar de una manera ilícita), *libro nero*, *pecora nera* (oveja negra o garbanzo negro), *mercato nero*, *essere nero in volto* (estar triste, melancólico, enfadado), *giornata nera* (día lleno de adversidades y contrariedades), *un'anima nera*, *film* o *ramanzo nero*.

La expresión italiana *ti ci vorrebbe un negro* se dirige a una mujer particularmente difícil, exigente, que no encuentra al hombre adecuado para ella y que “non trova un basto che le entri”. La locuzione trae origine dal fatto che le dimensioni del membro delle popolazioni di colore sono spesso ragguardevoli al punto da costituire un proverbiale elemento paradigmatico per la mortificazione dei bianchi (e a nulla servirebbe tingersi l'uccello di nero)” (Zanni, 2000: 221).

Cabe destacar algo que señala Paola Nobili en su estudio sobre insultos y prejuicios (2007: ii): “Attraverso la ripetitività stereotipata di designazioni e appellativi etnici (*marocchino, negro, immigrato, ecc.*) formulati in contesti che li permeano di connotazioni negative, si insediano, si consolidano e si perpetuano (negli ascoltatori, spettatori o lettori) anche quegli atteggiamenti di rifiuto e quei sentimenti negativi verso l'*altro* che sintetizzano l'essenza del pregiudizio” (resumiendo: la repetición estereotipada de denominaciones y apodos étnicos (*marroquí, negro, inmigrado, etc.*), formulados en contextos que los permea de connotaciones negativas, hace que los oyentes, espectadores y lectores consoliden y mantengan una actitud de rechazo y perciban sentimientos negativos hacia el *otro*).

13.1.2. Estabilidad o variabilidad de un *insulto racial*

Nobili (2007: 77) considera que la estabilidad o variabilidad de un insulto racial se basa en dos criterios:

1- La dimensión temporal (diacrónica): las relaciones interétnicas entre los miembros de sociedades diferentes y las actitudes para con los demás pueden perdurar,

reforzándose, o pueden cambiar; así que de un comportamiento social negativo podemos pasar a uno neutro o positivo.

2- La dimensión espacial (diatópica): una expresión estereotípica racial puede variar de intensidad y de grado o bien puede perder todo tipo de valor, también entre los miembros de la misma sociedad.

En los diccionarios pueden aparecer términos neutros descontextualizados de apodos negativos e injuriosos, mientras que en la traducción audiovisual hay que respetar las sincronías labial, temporal, del personaje, el paralelismo entre gestos y acciones, la adecuación interpretativa y cultural de las formas lingüísticas. Es difícil encontrar una equivalencia semántica de algunos términos estereotipados como *terrone, zingaro, polentone, macaronis, krauts, spic, nigger, youpin*, etc., a no ser que se modifiquen o eliminen.

En Italia, siguen utilizándose los términos injuriosos *negro, brutto negro di merda, negro bastardo, lurido negro, sporco negro* y, lamentablemente, asistimos a “un’inattesa recrudescenza razzistica proprio in ambienti sociali che dovrebbero essere del tutto esenti da ogni tipo di manifestazione aggressiva” (Nobili, 2007: 48).

Cabe señalar, en cambio, que en los doblajes al español del término despectivo inglés *nigger*, generalmente, aparece el epíteto neutro *negro*, mientras que en las subtítulos, encontramos *negraco, carbonilla, negrate, negrito, conguito* (cfr. Nobili, 2007: 50).

El prejuicio es causa de los insultos raciales. No se trata solo de un fenómeno subjetivo sino de un comportamiento y de una manera de pensar colectiva y compartida por los miembros de una sociedad. “Il pregiudizio può avere origini culturali, scientifiche o filosofiche, come nel caso del pregiudizio contro i negri inizialmente teorizzato da Darwin con l’ipotesi che questa etnia costituisse il *missing link* fra il mondo delle scimmie e la razza umana. Il gruppo dominante si appropria facilmente di ideologie che teorizzano l’inferiorità di altre etnie” (Nobili, 2007: 77).

13.1.3. En la película *Bianco e nero*

Aunque todo esto sea absurdo, lamentablemente, sigue habiendo una “educación involuntaria e inconsciente” al racismo en algunos ambientes familiares.

En la película *Bianco e nero*, Giovanna, la hija de Elena y Carlo, es una niña, por lo tanto, como tal, debería ser inocente y pura. Sin embargo, vemos que en una de las primeras secuencias (TCR: 03:50), mientras está jugando con dos muñecas, una Barbie (blanca, de pelo largo rubio, con los ojos azules) y Aisha (de piel negra), finge ser la “princesa rubia” y, dirigiéndose a su criada de color, dice: “Mettimi il vestito, mettimi le scarpe perché sono io la principessa, di corsa, mettimi il trucco, fammi i capelli. Ahi, mi hai fatto male! Sei brutta, cattiva, cattiva e scema!” Evidentemente, no hace falta comentar sus palabras, pero lo que llama aún más la atención es la reacción hipócrita y falsa (increíble, dada la edad) que tiene cuando llega su madre. De hecho, al entrar Elena, la niña deja la Barbie y coge a Aisha, fingiendo que está jugando con la muñeca negra. Elena se pone contenta: “Ciao amore, come stai? Ah, stai giocando con Aisha! Che brava! Però vestila, che fa freddo”. Cuando la madre le comunica a Giovanna que esa noche ella y Carlo van a salir, la niña, enfadada, dice: “Non voglio che esci con papà. Sei sempre con quei negri di colore”. Elena la corrige y le recuerda que no se dice “né negri, né di colore”, sino “neri”. La niña parece haber comprendido, pero cuando la madre sale del cuarto, tira al suelo la muñeca negra con rabia. Es increíble observar que en su corazoncito de niña (mimada y consentida, con dos abuelos adinerados que tienen una criada negra con el delantal blanco) ya alberga un inexplicable odio contra las personas de color.

En otra secuencia de la película *Bianco e nero*, (TCR: 57:20), vemos que Nadine, la mujer negra de la que se ha enamorado locamente Carlo, el marido de Elena, entra en la habitación de otra chica de color, y ésta, al verla tan triste, le confiesa lo que realmente piensa del “amor” de los hombres blancos: “Scusa se mi faccio i fatti tuoi, non voglio scoraggiarti. Ho avuto tre fidanzati italiani...All’inizio sono pazzi d’amore, ma alla prima litigata, senti che ti considerano una schiava, che ti hanno fatto un piacere. Vogliono solo inzuppare il cannolo bianco nel caffè, poi ti mollano”. (Perdona que me meta en tus cosas, no quiero desanimarte. Tuve tres novios italianos... Al comienzo, están locos por ti, pero después de la primera discusión, sientes que te consideran como una esclava, que te han hecho un favor. Lo único que quieren es mojar el cannoli blanco en el café, luego te dejan plantada).

En las dos secuencias son evidentes los insultos raciales. En la primera escena, hemos visto que Giovanna, la hija de Elena y Carlo, es una niña hipócrita, consentida y racista. Mientras la madre está fuera de casa, Giovanna juega con la muñeca rubia y

se identifica con ella; finge ser una princesa y somete a su criada negra, tratándola como a una esclava y ordenándole que la vista, que le ponga los zapatos, que la maquille y que la peine. En el infeliz juego, la niña finge que la criada negra le ha hecho daño al peinarla; por lo tanto, reacciona diciéndole que es *fea, mala y tonta*.

En la otra secuencia, una chica negra habla con Nadine e intenta ponerla sobre aviso para que se dé cuenta de que lo único que quieren los hombres blancos es “mojar el cannoli/el bollo en el café”. En el caso de la “operazione innocente di *inzuppare il biscottino nella tazza* (“mojar el churro/el bizcocho”), l’analogia della forma tra l’organo maschile e il biscotto, e tra l’organo femminile e il recipiente, connota il sesso maschile come buono e attivo, e limita il sesso femminile a una funzione neutra, di utile ma inerte contenitore” (cit. en Priulla, 2014: 101). Aunque en el diálogo, la mujer diga “vogliamo inzuppare il cannolo bianco nel caffè”, para indicar que los hombres blancos quieren tener una relación carnal con las mujeres negras, tenemos el mismo sentido figurado: el exquisito y dulce pastel se refiere al órgano masculino, mientras que el café (que hace referencia a la taza) representa el órgano sexual femenino, considerado desde siempre como un mero contenedor, en este caso, de un líquido negro.

**DECIMOCUARTO CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL
CORPUS - *BACIAMI ANCORA* de Gabriele Muccino
(2010)**



14. Sinopsis de una secuencia de la película *Baciami ancora* de Gabriele Muccino

Marco y Verónica están casados desde hace años y siempre se han querido y respetado; sin embargo, Verónica está harta porque su marido está siempre fuera de casa, trabajando. Además, ella quiere tener hijos, pero no lo consigue. Esta maternidad frustrada la va cambiando poco a poco hasta que, una noche, en una fiesta a la que había ido con algunas amigas, vuelve a ver a un antiguo compañero de clase que estaba

stai dicendo, o ci fermiamo prima d'andare a sbattere.
Hai capito?

VERONICA Marco hai capito che io non ti amo più?

MARCO Non dire **cazzate**. Non è così, non è così. Allora, io chiedo un trasferimento, andiamo a vivere a Londra, cambiamo aria, dobbiamo ripartire da zero.

VERONICA Marco io non posso più stare con te.

MARCO Io sono anche disposto a perdonarti un tradimento, **porca puttana, lurida vacca impestata bastarda**.

VERONICA Io ho bisogno di vedere ciò che c'è fuori da qui.

MARCO Non dire **cazzate**, stai zitta, non dire **cazzate**. Allora ascoltami...

VERONICA È tardi Marco, è tardi.

MARCO Dove vai?

VERONICA Esco.

MARCO Che vai da questo qua? eh? Vai da questo qua?

VERONICA Marco, io non ti posso vedere così...Cerca di fare come me, cerca di capire cos'è che vuoi veramente.

MARCO Io, io, io voglio te. Voglio te io. Io voglio te. Voglio te.

VERONICA Scusami per il male che ti sto facendo.

MARCO Veronica aspetta. Veronica, Veronica, aspetta. Veronica, Veronica, aspetta, aspetta. Aspetta, aspetta. Aspetta. (respiro) Io t'ammazzo. Io t'ammazzo! Veronica, Veronica, Veronica. Veronica! Sei **una troia!**

MARCO Non digas **chorradas**. No es lo que crees. No es así. Mira, yo puedo pedir un traslado. Podemos irnos a Londres. Nos hará bien cambiar de aire, partir de cero.

VERÓNICA Marco, ya no podemos seguir juntos.

MARCO ¡**Joder!** Estoy dispuesto a perdonarte aunque me hubieras engañado. ¡**Me cago en la puta...!** ¡**Joder!** ¡**Me cago en la puta jodida cerda asquerosa!**

VERÓNICA Yo necesito salir de estas cuatro paredes.

MARCO ¡No digas **chorradas**, **joder!** **No digas chorradas**, ¿vale? ¡Cállate! Mira, escúchame...

VERÓNICA Está decidido, Marco. Ya es tarde.

MARCO ¿Adónde vas?

VERÓNICA Me voy.

MARCO ¿Vas a verle? ¿Vas a su casa, no es así?

VERÓNICA Marco, lo siento; no puedo verte así... Trata de comprender, como estoy haciendo yo, lo que quieres realmente.

MARCO ¡Es a ti a quien quiero, nada más! ¡Te quiero a ti, te quiero a ti!

VERÓNICA Lo siento; perdóname. No quería herirte. /Perdóname, te estoy haciendo daño, lo sé.

MARCO Verónica, espera. Verónica, Verónica, espera. Verónica, Verónica, espera, espera. ¡No te vayas, **joder!** Espera, espera... (Jadea) ¡Si te vas, te mato! ¡Te mato, **joder!** ¡Te mato! Verónica, Verónica, Verónica. ¡**Eres una zorra!**

...**PORCA PUTTANACCIA, LURIDA VACCA IMPESTATA**

Io sono anche disposto a perdonarti un tradimento, porca puttanaccia, lurida vacca impestata bastarda.	¡Joder! Estoy dispuesto a perdonarte aunque me hubieras engañado. ¡Me cago en la puta...! ¡Joder! ¡Me cago en la puta jodida cerda asquerosa!
---	---

Es interesante observar de qué manera Marco exterioriza sus celos, su rabia y su miedo de perder a Verónica. En nuestra propuesta de ajustepara el doblaje al español, para traducir los términos vulgares “**porca puttanaccia, lurida vacca impestata bastarda**” hemos optado por las expresiones **¡Me cago en la puta...! ¡Joder! ¡Me cago en la puta jodida cerda asquerosa!** Se habría podido proponer también “**¡La puta que la parió! ¡Me cago en la leche puta!**, etc., pero, por lo que concierne a “**lurida vacca impestata bastarda**”, si se hubiera traducido al pie de la letra y siguiendo el mismo orden (*sucia/hedionda/asquerosa vaca apestada/plagada/pestilente bastarda*), no habríamos obtenido el mismo efecto en el oyente. Además, en español, no utilizamos el término *vaca* para ofender o insultar a una mujer que ha engañado a su marido o que se ha portado de manera despreciable. Generalmente, se hace referencia a *cerda*; por otra parte, cabe señalar que, en italiano, también usamos el término *maiala* para injuriar a una persona indigna.

Además de otras acepciones, el término *vacca* es despectivo e indica a una “*donna di facili costumi, che si prostituisce o si concede con grande facilità*”.²⁰¹ Se trata de una injuria vulgar y se utiliza en las siguientes expresiones *Sei una vacca!*; *Quella ragazza fa la vacca con tutti*; *Porca vacca!*.... Se puede utilizar también para referirnos a una mujer sucia, que no cuida su propia higiene personal y que no se asea, y también para indicar a una persona que se tiende en un sofá, por ejemplo, y está despatarrada.

²⁰¹<http://www.treccani.it/vocabolario/vacca/> (última consulta 24-07-2018).

En cuanto al término *vaca* en español, se usa de manera despectiva para indicar a una persona gorda (*gorda como una vaca lechera*).

Los términos *maiale/maiala* y *cerdo/cerda*, con sus respectivos sinónimos, a nivel figurado, tienen una acepción despectiva tanto en italiano como en español.

Un *maiale/una maiala* es una persona “muy sucia, ávida, codiciosa, glotona y gorda”; también se utiliza para indicar a una “persona moralmente repugnante; in particolare, chi fa discorsi osceni o compie atti di molestia sessuale”.²⁰²

Cerdo/a indica a una persona asquerosa, sucia, desaseada; también puede referirse a una persona que tiene malas intenciones y que actúa con malicia o se porta de manera vil y grosera.

²⁰²http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/M/maiale.shtml (última consulta 24-07-2018).

**DECIMOQUINTO CAPÍTULO - ANÁLISIS DEL
CORPUS –GENITORI & FIGLI- AGITARE BENE PRIMA
DELL'USO de Giovanni Veronesi (2010)**



15. Sinopsis de una secuencia de la película *Genitori & Figli –Agitare bene prima dell'uso* de Giovanni Veronesi

En la secuencia que hemos escogido, observamos una riña entre Luigi y su padre porque este no comparte ni las ideas ni el comportamiento de su hijo. Luigi es un chico guapo, inteligente, ambicioso y, sobre todo, muy seguro de sí mismo. Sabe bailar, cantar y se relaciona muy bien con la gente. Su mayor aliciente en este momento de su vida es participar en el famoso programa de televisión *Gran Hermano* porque sabe que posee todos los requisitos necesarios para ganar el concurso y llegar a ser una persona famosa. Sin embargo, el padre considera que todos los concursantes que participan en el programa televisivo y los espectadores, que se pasan horas observando y espiando públicamente la vida de los participantes, son estúpidos e ignorantes.

La diferencia de opiniones entre padre e hijo desencadena el inevitable conflicto; de hecho, al padre de Luigi le gustaría que su hijo estudiara y no perdiera meses “encerrado” en la casa del *Gran Hermano*, comiendo la sopa boba. Luigi, en cambio, opina que si participa, podrá ganar mucho dinero y no será un “fracasado” como su padre que, al ser profesor, gana una miseria y lleva una vida frustrada.

T.C.R. 03: 35

PADRE Luigi...Luigi...Luigi, oh!!

FIGLIO Oh, Oh, ma sei impazzito!!

PADRE Sono tre volte che ti chiamo.

FIGLIO E se uno non ti sente lo prendi a calci nel culo?

PADRE Senti...io e te dobbiamo parlare.

FIGLIO Bell'inizio, papà.

PADRE Vabbè...ti chiedo scusa, dai. Senti, Luigi, tu sei un ragazzo intelligente, però succede che spesso anche le persone intelligenti sbagliano, no? Ecco io sento il dovere di dirti che stai sbagliando... perché se no non si capisce come mai un ragazzo come te, al primo anno di università, che ha superato brillantemente tre esami, si debba mettere in fila tutta una mattinata per fare un **provino del cazzo**.

FIGLIO Papà, non...

(la madre cerca di tranquillizzare il marito)

PADRE No, no, no sto calmo. Ribadisco: un **provino del cazzo** dove non ti prenderanno mai, lo sai benissimo e se ti prendono, è ancora peggio!

FIGLIO È un'esperienza che voglio fare!

PADRE Ma è una cosa, una cosa umiliante.

MADRE Beh, sì, ha ragione papà, Luigi, cioè è una cosa un po' umiliante, umilantina, insomma.

FIGLIO Mamma, ma ti ci metti pure tu, adesso? Per me non è umiliante: so ballare, so cantare, ho fatto un book fotografico e sono impazziti tutti quanti per quanto

sono fotogenico; comunico, sono simpatico, faccio empatia, ho queste doti... ma perché non le devo sfruttare?

PADRE Ma è lì il punto, non sono doti, sono **cazzate**, figlio mio. Ce ne sono milioni come te, di ragazzi...di ragazzi in fila, pronti alla scorciatoia, alla vita facile!

FIGLIO Ma 300.000 euro ti sembrano una scorciatoia?

PADRE Ma il soldo va guadagnato facendo qualcosa e non scaccolandosi in diretta per tre mesi, sopra un divano, assieme a un altro branco di deficienti analfabeti...

MADRE Vabbè, però le stesse cose si possono dire con più calma...Te lo avevo detto, con calma, con calma; sì, sono un gruppo di decerebrati, comunque, eh?

PADRE Sì...ma tu non ti mettere in mezzo.

MADRE Vabbè...

FIGLIO Ragazzi, **oddio, oddio!**...Sei milioni di italiani guardano Il Grande Fratello, siamo tutti dei **coglioni**?

PADRE e MADRE Sì!!

FIGLIO Invece no, no, io non ci credo che avete ragione solo voi e tutti gli altri sbagliano. A me l'idea di andare in quella casa a divertirmi, mi piace e, se mi va bene, vinco anche 300.000 euro. Ti dispiace, papà?

PADRE Beh, mi dispiace!

FIGLIO Tanto io in America a fare il master non ci vado, per diventare cosa? Uno come te? Guadagni 1.200 euro al mese, papà. **Ti girano tutti i giorni i coglioni!**

MADRE Vale...pero se pueden decir las mismas cosas con más calma...Te lo había dicho, con calma, con calma. Sí, son un grupo de descerebrados.

PADRE Sí...pero tú no te metas, ¿vale?

MADRE Vale...

HIJO Pero **¡qué coño!** **¡Joder!**...Seis millones de italianos miran El Gran Hermano, ¿somos todos unos **gilipollas?**

PADRE/MADRE ¡¡Sííí!!

HIJO Pues, no, yo creo que sois vosotros los que estáis equivocados y que los demás llevan la razón. Pues a mí me gusta la idea de entrar en esa casa y de pasarlo bien y, si tengo suerte, me gano 300.000 euros. ¿Acaso te molesta, papá?

PADRE Pues, sí, me molesta.

HIJO Total, no pienso ir a América para hacer el máster. ¿Para qué me sirve? ¿Para acabar como tú?Tan solo ganas 1.200 euros al mes, papá. Y todos los días estás **cabreado, ijoder!**

Puesto que la mayoría de las expresiones soeces que aparecen en el diálogo en cuestión ya han sido analizadas detalladamente en otros apartados, dedicados a las precedentes películas, hemos decidido observar solamente el uso de algunas interjecciones.

ODDIO!

Ragazzi, oddio, oddio! ...Sei milioni di italiani guardano Il Grande Fratello, siamo tutti dei coglioni ?	Pero ¡ qué coño! ¡ Joder! ...Seis millones de italianos miran El Gran Hermano, ¿somos todos unos gilipollas ?
---	--

Tal y como hemos visto, en el diálogo seleccionado, el hijo está enfadado con el padre porque este no entiende que si participa en el reality show, puede recibir un premio de 300 millones, es decir, una gran cantidad de dinero. Mientras Luigi cree firmemente en el programa de televisión y quiere participar, el padre considera a los concursantes una pandilla de descerebrados, gorriones que no hacen nada en todo el día.

La reacción de rechazo por parte del padre desata la rabia en el hijo que manifiesta su enfado por medio de la interjección *Oddio! Oddio!* que hemos traducido *¡Qué coño! ¡Joder!* Habríamos podido optar también por *¡Dios mío!*, pero non nos ha parecido una buena solución puesto que el chico está enfadado y la entonación que utiliza al decir *Oddio! Oddio!* es muy marcada y destaca rabia, desaliento y desdén. Opinamos que, en español, soluciones como *¡Dios mío!*, *¡Ay/Oh, Dios mío!* o *¡Santo Dios!*, *¡Dios Santo/Santísimo!*, *¡Por Dios!*, *¡Cielos!*, etc., no son adecuadas para un joven de 18 años que se opone rotundamente a los padres, manifestando su opinión contraria.

La interjección *Oddio!*, en este diálogo, tiene una función expresiva-emotiva-personal y revela desconcierto y contrariedad ante la situación extralingüística. La interjección es un rasgo típico de la lengua hablada y, como tal, respeta ciertas características entonativas y rítmicas. De hecho, la entonación es muy importante a la hora de captar las funciones o los diferentes significados que puede expresar una misma interjección. Aunque las interjecciones no tengan ninguna relación sintáctica con los elementos discursivos que las preceden o las siguen, es importante tomar en consideración el contexto comunicativo en que se colocan, puesto que pueden adquirir matices o significados diversos según la entonación, el volumen de la voz, el contexto situacional y, evidentemente, la edad, el nivel sociocultural, etc.

En este caso, el chico se siente libre de manifestar sus propios sentimientos o sinsabores porque está en un contexto familiar, entre miembros de su propia familia, con los que tiene una relación de proximidad y de absoluta confianza aunque no comparta las ideas o los temores de sus padres.

Oddio! /Oh Dio! es una locución interjectiva que está formada por un grupo de palabras, como por ejemplo: *Dio mio!*, *Santo cielo!*, *Ora basta!*, *Poveri noi!*, *Per carità!*, *Si figuri!*, *Mi faccia il piacere!*, *Neanche per sogno!*, *Non se ne parla nemmeno!*, *Per amor del cielo!*, *Porca miseria!*, *Questa me la paghi!*, *Accidenti a te!*, *Roba da matti!*, etc. *Oddio!* es la unión de *Oh* + *Dio* (*Oh Dio!*).

En algunos contextos, como el que nos interesa, se repite dos veces. Generalmente, se utiliza para expresar sentimientos como el miedo, la ansiedad (*Oddio! È caduto. Si sarà fatto male?*, *Oddio! Che hai fatto? Ti senti male?*, *Oddio! Ho bruciato il sugo*) duda, incertidumbre (*Oddio! Non so cosa fare. Accetto o non accetto il lavoro?*), repugnancia (*Oddio, che schifo! Che persona schifosa! Hai visto come mangia? Sembra un maiale!*), tristeza, decepción, añoranza (*Oddio, quanto mi dispiace che se ne vada!*, *Oddio, che tristezza! È morto così giovane!*), sorpresa, incredulidad, asombro (*Oddio, non ci posso credere. È tornato!*, *Oddio, ce l'ho fatta!*), para corregir una afirmación (*Oddio, che noia che sei! Ti ho detto che l'ho visto. Era lui! Credimi!*).

Las locuciones exclamativas pueden tener diferentes funciones pragmáticas, como por ejemplo: imprecación, desear algo bueno/malo, incitar, animar, obligar, permitir, prohibir, negar, pedir, exigir, valorar positiva o negativamente, amenazar, etc.

Puesto que nuestro objetivo es el de analizar las palabras malsonantes, los vulgarismos, etc., nos hemos limitado a señalar las interjecciones obscenas.

Tanto en español como en italiano, las imprecaciones groseras se refieren generalmente:

1- A los órganos y a los actos sexuales (*¡Cojones!*, *¡Coño!*, *¡Joder!*, *Cazzo!*, *Che cazzo!*, *Che me ne frega!*, *Che palle!*, *Coglione!*, *Figa!*, *Vaffanculo!*).

2- A la esfera escatológica o coprolálica (*¡Comemierda!, ¡Mierda!, ¡Me cago en...!, ¡Pedazo de mierda!, Mangiamerda!, Merda!, Pezzo di merda!, Puttana merda!, Porca merda!, Stronzo!*).

3- A la mujer como objeto sexual (*¡Hijo de puta!, ¡Hostia puta!, ¡Me cago en la hostia puta!, ¡Putta!, Figlio di puttana/di mignotta!, Porca puttana!, Porca puttanaccia!, Porca troia!, Puttana Eva!*).

Además, hemos visto que también hay blasfemias que afectan a la esfera religiosa (*¡Hostia!, ¡Hostia puta!, ¡Me cago en la hostia puta!, Oddio!, Madonna mia!*).

Aunque no formen parte de nuestro corpus, tanto en español como en italiano, tenemos blasfemias atenuadas. Entre las formas eufemísticas, podemos recordar *¡Me cago en diez!, ¡Mecachis!, Porco Diaz!, Porco due!, Porco zio!, Porca madosca!*

“L’affievolirsi della censura sociale ha degradato molte espressioni da imprecazioni a intercalari volgari: *accidenti* o *cazzo* con il suo sostituto eufemistico *cacchio* o *cavolo*”.²⁰³

Naturalmente, como hemos señalado anteriormente, la carga de un insulto no se relaciona solamente con la forma o el registro lingüístico, sino también, y sobre todo, con las intenciones de los hablantes, con la relación entre los miembros de un grupo lingüístico, con los estereotipos y prejuicios sociales, con la edad, el género y el ambiente social.

²⁰³<http://www.treccani.it/enciclopedia/formule-esclamative> (Enciclopedia-dell’Italiano/ (última consulta 24-07-2018).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Nos gustaría empezar nuestra reflexión final recordando lo que hemos estado diciendo a lo largo de nuestro trabajo, es decir que no existen las malas palabras sino las malas intenciones al pronunciar una palabrota. Estamos convencidos de que podemos decir palabras vulgares sin ofender necesariamente a nuestro interlocutor.

Podemos “divertirnos” con el lenguaje soez y descubrir el fascinante mundo de la etimología de las palabras o expresiones malsonantes, o bien, podemos desahogar algún sentimiento exacerbado y extremo que nos lleva a pronunciar palabras fuertes que de alguna manera nos tranquilizan y “alivian” nuestros pesares o nuestra rabia.

Si no queremos ofender, podemos expresar algunos términos vulgares de una manera tan amena y bromista que la palabra en sí pasa desapercibida y resulta poco “dañina”. Todo lo que decimos destaca una intención de habla. “Hablar” es “hacer”. Si hablamos con la voluntad de “hacer” daño, no hace falta utilizar siempre palabrotas. Podemos herir simplemente con una palabra irónica, sarcástica y aparentemente inofensiva. Por el contrario, podemos decir miles de palabrotas y conseguir el efecto opuesto; de hecho, en lugar de hacer enfadar a nuestro interlocutor, este reacciona riéndose o se muestra divertido y relajado.

Hemos dicho en diferentes ocasiones que las palabrotas más “eficaces” son las que reflejan rabia, enfado, contrariedad; estos sentimientos nos inducen a querer amenazar o insultar al alocutario. Sabemos que cuando estamos nerviosos o perdemos los estribos, lo más natural es que extrememos nuestra reacción emotiva y verbal.

La mayoría de las palabrotas que hemos analizado en el corpus hacen referencia a la esfera sexual o escatológica. Tanto en italiano como en español, se utilizan numerosos tacos que son sinónimos de órganos sexuales o de necesidades fisiológicas. “I termini usati per parlare di sesso sono il serbatoio più ricco del turpiloquio: si calcola che nella nostra lingua (dialetti compresi) i termini sessuali siano oltre 2000” (Tartamella, 2006: 65)²⁰⁴. Es probable que esto se deba a un hecho que observa acertadamente el filósofo U. Galimberti, es decir que cuando estamos cohibidos frente

²⁰⁴ Los términos utilizados para hablar de sexo son el depósito más rico del lenguaje soez: se calcula que en nuestra lengua (incluidos los dialectos) los términos sexuales son más de 2000.

al misterio y a la prohibición del sexo, sentimos un “accanimento ideativo” que nos permite nombrar lo innombrable.

El objetivo principal de nuestro trabajo ha sido el de demostrar por qué los interlocutores de los diálogos fílmicos del corpus usan términos malsonantes y expresiones soeces. Para ello, hemos estudiado el contexto sociocomunicativo y las intenciones de los actos de habla.

Para poder llevar a cabo un análisis contrastivo entre las dos lenguas afines de nuestro interés, hemos analizado la etimología de los términos groseros del corpus y hemos hecho hincapié en el análisis de las diferencias y de los paralelismos entre los términos vulgares en italiano y en español. Hemos querido demostrar que en casi todos los diálogos de las secuencias cinematográficas escogidas, no se podía optar por una traducción literal de las palabras malsonantes. Con excepción de algunos términos que tienen una exacta equivalencia en las dos lenguas, la mayoría de los tacos analizados no se pueden traducir al pie de la letra.

Además del estudio etimológico de las palabras y expresiones malsonantes que aparecen en las secuencias cinematográficas, españolas e italianas, hemos destacado las diferencias entre el lenguaje soez de ambas lenguas y nos hemos centrado en las razones que han llevado a los interlocutores a injuriar, ofender, reprochar... .

Nos hemos concentrado también en las diferentes categorías de los términos malsonantes, haciendo hincapié en las funciones sociales de las palabrotas y observando las “esferas” a las que atañen.

A lo largo de nuestra investigación, hemos señalado los casos de “desemantización y destabuización” de algunos tacos y de algunas interjecciones groseras, pero nos hemos centrado en aquellos términos vulgares fruto de emociones y de reacciones fuertes.

Aunque no fuera el objetivo principal de nuestro trabajo, hemos querido realizar la traducción y el ajuste para el doblaje de algunas secuencias cinematográficas. Hemos propuesto nuestra traducción y hemos justificado nuestras decisiones.

Para demostrar si la adaptación para el doblaje “funcionaba”, les hemos pedido a dos actores italianos expertos que doblaran los diálogos fílmicos.

Nos hemos centrado en todas aquellas expresiones groseras y términos soeces que expresaran o constituyeran una forma de desahogo de tensiones, rabia, frustraciones o sentimientos llevados al extremo. Hemos estudiado todos los contextos y ambientes en que se dicen palabrotas; sin embargo, en nuestro corpus, no tenemos casos de palabras tabú utilizadas por superstición, para ahuyentar los males, para provocar excitación durante el acto sexual. Las palabrotas estudiadas son la manifestación lingüística de insultos, agresión verbal/física/psicológica, humillaciones, reproches, rencor, venganza, etc.

Hemos observado también que determinadas palabrotas, expresadas en un contexto inapropiado, se consideran indecentes y ofensivas; por esta razón, en ciertas situaciones, es oportuno utilizar eufemismos o palabras neutras que no ofendan a los interlocutores.

Al seleccionar las secuencias de las películas españolas e italianas propuestas, hemos observado que hay palabras malsonantes usadas en casi todos los diálogos del corpus. Tanto en italiano como en español, hay interjecciones y expresiones vulgares que se utilizan con mayor frecuencia; sin embargo, hemos examinado que no siempre expresan la misma intención comunicativa ni manifiestan los mismos sentimientos. Por esta razón, nos hemos detenido en la consideración atenta del contexto comunicativo, en las funciones del lenguaje, en la condición familiar y hemos profundizado en la situación sociocultural. Lógicamente, hemos explicado y demostrado que una misma palabrota puede ser traducida de maneras diferentes.

Para no repetir nuestros comentarios sobre los numerosos tacos y expresiones vulgares del corpus, hemos propuesto un análisis detallado en el capítulo dedicado a la película *Rencor* puesto que presenta el mayor número de insultos, impropiedades y vocablos groseros.

Hemos explicado el contexto situacional de cada secuencia seleccionada y lo hemos colocado al principio de cada diálogo de manera que el lector pudiera comprender la situación comunicativa y las razones por las que los interlocutores se expresaban de manera vulgar.

Para explicar los términos malsonantes, hemos colocado en un recuadro los diálogos y/o los enunciados en que aparecían. Antes de cada recuadro, hemos escrito la expresión, la interjección o la palabra vulgar que nos interesaba analizar.

Por lo que concierne al análisis del discurso y al estudio pragmalingüístico del conflicto verbal, hemos optado por realizar un “modelo” de análisis que se pudiera aplicar a todos los diálogos de las secuencias fílmicas seleccionadas. Para ello, hemos decidido profundizar en el estudio de los diálogos de la película *Rencor*.

Hemos empezado nuestro análisis tomando en consideración la fecha de las producciones cinematográficas. Por esta razón, hemos empezado por la película más antigua para llegar a la más reciente.

En consideración a los términos soeces del corpus, hemos puesto antes el término en español y luego la traducción o las traducciones correspondientes al italiano.

Por lo que se refiere a las propuestas de traducción, está claro que hemos explicado por qué hemos optado por un término con respecto a otro y también hemos especificado que algunas traducciones son doblajes oficiales (al español o al italiano), mientras que otras son adaptaciones nuestras.

Entre las conclusiones a las que hemos llegado, cabe destacar el hecho de que no siempre hay equivalencias entre el español y el italiano; de hecho, a la hora de traducir expresiones jergales, interjecciones, palabras malsonantes, etc., observamos que podemos traducir una misma expresión de diferentes maneras según la secuencia, el estado de ánimo del hablante, la relación entre los interlocutores, los condicionamientos sociales, etc. No siempre podemos traducir al pie de la letra porque una verdadera traducción debe ahondar en los sentimientos y en las situaciones. Además de esto, es importante que la traducción responda al período de tiempo adecuado, respete el registro lingüístico y “contenga” todos los elementos característicos de una sociedad, de una cultura, de un tema, de una tesitura particular. Hay que captar el “sentido” de la traducción y esto puede conllevar una palabra opuesta a la original.

En el análisis del corpus hemos destacado diferentes ejemplos de palabras o expresiones de la lengua de partida que no tienen una exacta equivalencia en la lengua de llegada. No podemos realizar una traducción sirviéndonos solamente de recursos como glosarios, diccionarios, enciclopedias, etc., puesto que la traducción es sobre todo fruto de nuestro propio conocimiento cultural, de nuestras experiencias de vida, de competencia lingüística en la lengua origen y en la lengua meta. Además, la traducción debe tomar en consideración no solamente los elementos léxicos, sino también los aspectos morfosintácticos, socioculturales, y pragmáticos.

Por lo que concierne a la traducción de expresiones tabuizadas, cabe recordar que sigue siendo un sector de investigación “tabú”; de hecho, no siempre los traductores de productos audiovisuales optan por la traducción más cruda, más genuina y más auténticamente grosera. Tal y como hemos demostrado en nuestro estudio, la mayoría de las veces, se tiende a utilizar expresiones eufemísticas y suavizadas, ortofemismos (o palabras no marcadas) que eviten “herir” o “impactar” el oído del oyente/espectador. Es cierto que hacemos todo lo posible por “reproducir” el lenguaje natural, espontáneo, coloquial; sin embargo, a la hora de escoger entre un término extremadamente soez y un vocablo algo más “ligero”, optamos por el segundo porque nos suena menos ofensivo. No estamos de acuerdo con esta solución porque opinamos que si los interlocutores se expresan por medio de expresiones muy fuertes y groseras, lo hacen con un propósito comunicativo particular que, según nuestro parecer, hay que reproducir y respetar. Esto no significa que se tenga que traducir de manera literal porque las dos lenguas afines en cuestión no siempre lo permiten, pero sí hay que respetar la intención comunicativa y, sobre todo, la espontaneidad y la inmediatez del habla oral.

Otro aspecto que cabe señalar es que, evidentemente, no existe una sola y única manera de traducir un término malsonante o una expresión vulgar. Cada traductor puede optar por soluciones diferentes y tomar decisiones distintas, según los aspectos pragmáticos, sociolingüísticos, los estados de ánimo, la edad de los interlocutores, la relación entre hablante y oyente, el campo, el modo, el tono del discurso, la evolución de la lengua que varía según el ambiente, el período, el contexto sociocultural, las costumbres y las tradiciones.

Lo que nos queda claro es que, en nuestra opinión, las malas palabras no siempre son *malas* puesto que, la mayoría de las veces, reflejan una fuerza emotiva y una expresividad genuinas que no pueden pasar desapercibidas.

Aunque se hable de *palabras malsonantes*, los términos soeces son “irremplazables por sonoridad, por fuerza, por contextura física”.²⁰⁵

Hay que custodiar las palabrotas, cuidar de ellas, integrarlas en el lenguaje y expresarlas abiertamente todas las veces que nos den una carga emotiva para seguir adelante.

Por esta razón, compartimos el deseo del escritor y humorista gráfico Roberto Fontanarrosa de reclamar “amnistía para las malas palabras”.

²⁰⁵https://www.clarin.com/ediciones-antiores/congreso-lengua-fontanarrosa-pidio-amnistia-malas-palabras_0_BysefgjkAYe.html (última consulta 24-07-2018).

Referencias bibliográficas

- AA.VV., (1996), *Diccionario Salamanca de la Lengua Española*, Madrid, Santillana.
- AA. VV., (2001), *Real Academia Española - Diccionario de la Lengua Española*, Tomos 1 y 2, Madrid, Espasa Calpe.
- AA.VV., (2003), *Clave - Diccionario de uso del español actual*, Madrid, SM.
- AA. VV., (2003), *Diccionario para la enseñanza de la Lengua Española*, Vox – Universidad de Alcalá de Henares, Barcelona, Spes Editorial- Zanichelli.
- AA.VV., (2009), *Garzanti I Grandi Dizionari Spagnolo, Spagnolo-Italiano, Italiano-Spagnolo*, in collaborazione con Santillana, Lavis (TN), Garzanti Linguistica.
- Agost, R., (1999), *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona, Ariel.
- Alarcos Llorach, E., (1994), *Gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe.
- Alcaraz Varó, E., Martínez Linares, M^a A., (1997), *Diccionario de lingüística moderna*, Barcelona, Editorial Ariel.
- Ameka, F., (1992), "Interjections: the universal yet neglected part of speech", *Journal of Pragmatics*, 18, pp. 101-118.
- Aprile, M., (2005), *Dalle parole ai dizionari*, Bologna, il Mulino.
- Arcangeli, M. (2001), pp. 285-305 (rist. con il titolo *Globalizzazione e pensiero unico: il «politically correct»*, in Id., 2005, *Lingua e società nell'era globale*, Roma, Meltemi, pp. 125-153).
- Arcangeli, M., (2001), *La lingua imbrigliata. In margine al politicamente corretto*, «Studi di lessicografia italiana»18, cit. en Fresu R. *Politically correct*, pp. 286-287.
- Austin, J. L., (1971), *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*, Conferencia VIII, Buenos Aires, Paidós.
- Austin, J. L., (1998), *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós.

- Baccolini, Bollettieri Bosinelli, Gavioli, (1994), *Il doppiaggio – Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Clueb.
- Bach, K., y Harnish, R. M., (1979), *Linguistic Communication and Speech Acts*, Cambridge, MIT Press.
- Ballester Casado, A., (2001), *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*, Granada, Editorial Comares, Interlingua, Vol. 19.
- Bañón, A., (2010), *El vocativo en español. Propuesta para su análisis lingüístico*, Barcelona, Ediciones Octaedro.
- Barbara G. Walker, (1983), *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, New York, Harper Collins Publishers.
- Baroncelli, F., (1996), *Il razzismo è una gaffe. Eccessi e virtù del «politically correct»*, Roma, Donzelli.
- Bartezzaghi, S., (2011), *Come dire-Galateo della comunicazione*, Milano, Ed. Mondadori.
- Beaugrande, R. A., y Dressler, W. U., (1981), *Introducción a la lingüística del texto* (1997), Barcelona, Ariel.
- Beinhauer, W., (1991), *El español coloquial*, Madrid, Ed. Gredos.
- Benveniste, E. (1974), *Problemas de lingüística general*, I, Madrid, Siglo XXI.
- Benveniste, E., (1966), *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard.
- Berretta, M., (1994), “Ordini marcati dei costituenti di frase in italiano. La frase scissa”, *Vox Romanica*.
- Berruto, G., (1987, 2001), *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci.
- Blanco Salgueiro, A., (2008), “Cómo hacer cosas malas con palabras. Actos ilocucionarios hostiles y los fundamentos de la teoría de los actos de habla”, *Crítica: revista hispanoamericana de filosofía*, Vol. 40, 118, pp. 3-27.
- Blas Arroyo, J.L., (2009) “La descortesía verbal en contextos institucionales: entre la realidad y el espectáculo”. *Manifestaciones textuales de la descortesía y agresividad verbal en diversos ámbitos comunicativos*, en Fuentes Rodríguez, C.

- y Alcaide Lara, E. (eds.). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, pp. 78-97.
- Boggione, W., E Casalegno, G., (1996), *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, Milano, Longanesi.
 - Brenes Peña, E., (2009) “La agresividad como espectáculo en la televisión de hoy. La entrevista televisiva”. *Manifestaciones textuales de la descortesía y agresividad verbal en diversos ámbitos comunicativos*, en Fuentes Rodríguez, C. y Alcaide Lara, E. (eds.). Sevilla: Universidad internacional de Andalucía, pp. 141-160.
 - Briz Gómez, A., (2001), *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática*, Barcelona, Ariel lingüística.
 - Brown, A. y Gillman, A., (1960), “The pronouns of power and solidarity”, en T. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, Mass, pp. 253-76.
 - Brown, G., y Yule, G., (1983), *Discourse Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press.
 - Brown, P. y Levinson. S., (1978), “Universal in language usage: Politeness phenomena”, en *Questions and politeness: Strategies in social interaction*, ed. Goody, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 237-257.
 - Brown, P. y Levinson. S., (1987), *Politeness. Some universals in language usage*, Cambridge, Cambridge University Press.
 - Bühler, K., (1950), *Teoría del lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente.
 - Bühler, K., (1979), *Teoría del lenguaje*, Madrid, Alianza Universidad.
 - Buitrago, A. y Torijano, J. A., (1998), *Diccionario del origen de las palabras*, Madrid, Espasa Calpe.
 - Buitrago, A., (2008), *Diccionario de dichos y frases hechas*, Madrid, Espasa Calpe.
 - Buonanno, G., (2013), *Insulto, dunque sono*, Bologna, Ed. Emi, Collana Antropolis.
 - Calero Fernández, M.^a Á., (1999), *Sexismo lingüístico. Análisis y propuestas ante la discriminación sexual en el lenguaje*. Madrid, Narcea.

- Calsamiglia B. y Tusón V., (2004), *Las cosas del decir – Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ed. Ariel Lingüística.
- Calvino, I., (1980), *Definizioni di territori: l'erotico (Il sesso e il riso)*, in *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*, Einaudi, pp. 211-214.
- Calvo Pérez, J., (1994), *Introducción a la pragmática del español*, Madrid, Ediciones Cátedra (Lingüística).
- Canobbio, S., (2009), *Confini invisibili: l'interdizione linguistica nell'Italia contemporanea*, in *La lingua come cultura*, a cura di G. Iannàccaro & V. Matera, Torino, UTET, pp. 35-47.
- Capuano, R. G., (2010), *Elogio del turpiloquio. Letteratura, politica e parolacce*, Viterbo, Stampa alternativa.
- Carmona, R., (1996), *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- Casetti, F., y Di Chio, F., (1991), *Analisi del film*, Milano, Bompiani.
- Castro Roig, X., (2001), “El traductor de películas” en Duro Moreno, M., (2001), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra.
- Cela, C. J., (1987), *Diccionario secreto, 1*, Madrid, Alianza Editorial.
- Cela, C. J., (1987), *Diccionario secreto, 2*, Madrid, Alianza Editorial.
- Celdrán Gomariz, P., (2008), *El Gran Libro de los Insultos*, Madrid, La Esfera de los Libros.
- Cestero Mancera, A. M., (2000), *Los turnos de apoyo conversacionales*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Chaume, F., (2001), *La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción*, en Chaume, F., Agost, R. (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Publicaciones de la Universitat Jaume I, Castellón, pp. 77-87.
- Chaume, F., (2004), *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra.
- Chaume, F., (2004^a), *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra.
- Chaves, M.^a José, (2000), *La traducción cinematográfica. El doblaje*, Huelva, Universidad de Huelva.

- Chesterman, A., (1997), *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins.
- Chiaro, D., (1992), *The Language of Jokes. Analysing Verbal Play*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Chion, M., (1993), *La audiovisión*, Barcelona, Paidós.
- Cipolloni, M., (1997), *Lingue di celluloidi. La traduzione del cinema spagnolo in Italia. La Spagna e lo spagnolo nel cinema italiano e nel film multilingue*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Clark, H.H., (1979), "Responding to Indirect Speech Acts", *Cognitive Psychology*, II.4.
- Cole, P. Y Morgan, J. L. (eds), (1975), *Syntax and Semantics*, Vol. 3, *Speech Acts*, Nueva York, Academic Press.
- Colín Rodea, M., (2003), *El Insulto: estudio pragmático-textual y representación lexicográfica*, Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, Barcellona.
- Comuzio, E., (1993), "Voce/volto. Problemi della vocalità nel doppiaggio cinematografico", *il verri* 1-2 marzo-giugno, p. 191. Cit. en Bollettieri Bosinelli, R. M., (1994), *Il doppiaggio, Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Clueb.
- Corominas, Joan, (1987), *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, Madrid, Gredos.
- Corpas Pastor, G., (1996), *Manual de Fraseología Española*, Madrid, Gredos.
- Cortelazzo, M. (1994), "Il parlato giovanile", in *Storia della lingua italiana*. A cura di Serianni, L. e Trifone, P., Torino, Einaudi, pp. 291-315.
- Coseriu, E., (1955-56), "Determinación y entorno. Dos problemas de una lingüística del hablar, en *Teoría del lenguaje y Lingüística general*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 282-323.
- Coseriu, E., (1978), *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos.
- Coveri, L., (2014), *Una lingua per crescere. Scritti sull'italiano dei giovani*, Firenze, Franco Cesati Editore.

- Crespo Fernández, E., (2007), *El eufemismo y el disfemismo. Procesos de manipulación del tabú en el lenguaje literario inglés*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Dardano, M., Giovanardi, C., Palermo, M. (1992), "Pragmatica dell'ingiuria nell'italiano antico", en *La linguistica pragmatica. Atti del XXIV Congresso della Società di Linguistica Italiana*. A cura di G. Gobar, Roma, Bulzoni, pp. 3-37.
- Davison, A. (1975), *Indirect Speech acts and what to do with them*, en Cole, P. y Morgan, J.L. (eds).
- De Dios Luque, Pamies Bertrán y Manjón, (2000), *Diccionario del Insulto*, Barcelona, Ed. Península.
- De Madariada, S., (1970b), "El castellano en peligro de muerte (II): El salvamento", *ABC*, 11 de enero, pp. 4-9).
- De Madariaga, S., (1970), "El castellano en peligro de muerte (I): desesperanto", *ABC*, 4 de enero, pp. 6-11.
- De Mauro, T., (1970), *Senso e significato*, Bari, Adriatica Editrice.
- De Miguel, A., (2013), *Hablando pronto y mal*, Barcelona, Espasa.
- Devoto, G., Oli, G. C., (2002-2003), *Il Dizionario della Lingua Italiana*, Firenze, Le Monnier.
- Díaz Cintas, J., (2003), *Teoría y práctica de la subtitulación inglés/español*, Barcelona, Editorial Ariel.
- Díaz Peralta, M., (2008), *Lengua, Lingüística y Traducción*, Granada, Editorial Comares.
- Dogana, F., (1983), *Suono e senso. Fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonetico*, Franco Angeli, 1983, pp. 230-237 e 243-246.
- Dreitzel, H. F. (ed), (1970), *Recent Sociology*, núm. 2, *Patterns of Communicative Behavior*, Nueva York, The MacMillan Company.
- Ducrot, O., (1979), *Dire e non dire. Principi di semantica linguistica*, Roma, Officina Edizioni.
- Ducrot, O., (1980a), "Presupposizione e allusione", *Enciclopedia*, tomo 10, Torino, Einaudi.

- Ducrot, O., (1999), *El decir y lo dicho – Polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- Dumitrescu, D., (1978), “La pregunta-eco en castellano”, *Bulletin de la société Roumaine de Linguistique Romane*, 13, págs. 225-237.
- Duncan, S. y Fiske, D. W., (1977), *Face to Face Interaction: Research, Methods and Theory*, Hillsdale, N. J., Laurence Erlbaum.
- Duncan, S. y Fiske, D. W., (1985), *Interaction Structure and Strategy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Duro Moreno, M., (2001), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra.
- Eco, U., (1975), *Trattato di Semiotica Generale*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., (1979), *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani.
- Escandell, M. V., (1996), *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel.
- Fabbri, P. y Sbisà, M., (1980), “Il grimaldello e le chiavi”, *VS*, 26/27.
- Faloppa, F., (2004), *Parole contro*, Milano, Garzanti.
- Fant, L., (1996), “Regulación conversacional en la negociación: una comparación entre pautas mexicanas y peninsulares”, en Kotschi, T., Oesterreicher, Y., Zimmermann, K., (eds), pp. 147-183.
- Fay R. Ledvinka, 2010, *What the fuck are you talking about?*, Torino, Ass. Culturale Eris.
- Ferguson Barberini, C., (2011), *Insultiamoli!*, Roma, Aliberti Ed.
- Ferrero, E., (1991), *Dizionario storico dei gerghi italiani*, Milano, Mondadori.
- Firth, J. R., (1957), *Papers in Linguistics 1934-1951*, London, Oxford University Press.
- Fodor, I. (1976), *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*, Hamburgo, Buske.
- Fodor, I., (1976), *Film dubbing: phonetic, semiotic, esthetic and psychological aspects*, BuskeVerlag Hamburg.
- Forconi, A., (1988), *La mala lingua. Dizionario dello “slang” italiano. I termini e le espressioni gergali, popolari, colloquiali*, Milano, SugarCo.

- Fowler, R., (1986), *Linguistic Criticism*, Oxford, Oxford University Press.
- Francescato, G., (1970), *Il linguaggio infantile. Strutturazione e apprendimento*, Torino, Einaudi.
- Fraser, B. y Nolen, W., (1981), “The association of deference with linguistic form”, *International journal of the Sociology of Language*.
- Fraser, B., (1980), “Conversational mitigation”, en *Journal of Pragmatics*, IV-4, pp. 341-350.
- Gaiba, F., (1994), “La traducción de algunos aspectos humorísticos en el doblaje cinematográfico”, en Baccolini, Bollettieri Bosinelli, Gavioli, (1994), *Il doppiaggio – Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Clueb, pp. 105-II.
- Galassi, G., (1994), *La Norma Traviata*, in Baccolini, R., Bollettieri Bosinelli, R. M., Gavioli, L., (1994), *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Clueb pp. 61-70.
- Gallardo, B., (1992), “El dinamismo conversacional: subsunción y feed-back. Carácter acumulativo de los elementos conversacionales”, *Comunicación y Sociedad*, V, 1-2, pp. 51-75.
- Gallardo, B., (1993b), “La transición entre turnos conversacionales: silencios, solapamientos e interrupciones”, *Contextos*, XI, 21-22, pp. 189-220.
- Gallardo, B., (1996), *Análisis conversacional y pragmática del receptor*, Valencia, Ediciones Episteme.
- Galli de' Paratesi, N., (1964), *Le brutte parole*, Torino, Oscar Mondadori.
- Galli de' Paratesi, N., (1973), *Le brutte parole. Semantica dell'eufemismo*, Torino, Oscar Mondadori.
- García Manga, M^a C., (2002), -Estudio sobre la interdicción sexual, erótica y escatológica en los *Cuentos de Eva Luna* de Isabel Allende-. *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades de Córdoba* 7: 105-120.
- García Meseguer, Á., (1984), *Lenguaje y discriminación sexual*, Madrid, Montesino.
- García Mouton, P., (1999), *Cómo hablan las mujeres*, Madrid, ArcoLibros.
- García Negroni, M. M. y Tordesillas Colado, M., (2001), *La enunciación en la lengua: de la deixis a la polifonía*, Madrid, Gredos.

- García-Page Sánchez, M., (2008), *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*, Anthropos/Digitalia, 2010.
- Gauger, H. M., (1996), “Escribo como hablo”. *Oralidad en lo escrito*, en Kotschi, T., Oesterreicher, W., Zimmermann, K. (eds), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Madrid, Iberoamericana, pp.341-358.
- Gómez Torrego, L., (1995), *El léxico en el español actual: uso y norma*, Madrid, Arco Libros.
- Gordon, D. y Lakoff, G., (1976), “Los postulados conversatorios”, en Sánchez de Zavala, V. (ed).
- Gorsen, P., (1973), *La dimensione oscena*, Roma, Tattilo Ed.
- Graves, R., (1927), *Lars Porsena or the Future of Swearing*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd., pp. 32-33.
- Gregory, M., (1967), *Aspects of Varieties Differentiation*, en “Journal of Linguistics”, 3, pp. 177-98.
- Greimas, A. J. (1976), *Maupassant, La sémiotique du texte: exercices pratiques*, París, Seuil.
- Greimas, A. J. y Courtés, J., (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París, Hachette.
- Grice, H. P., (1975), “Logic & conversation” en Cole, P. (ed), *Syntax & semantics*, III: *Speech Acts*, Nueva York, Academic Press, pp. 41-58.
- Guevara, A., (2006), *Locución: El entrenador personal*, Buenos Aires, Editorial Iberoamericana Comunicación.
- Habermas, J., (1970), *Toward a Theory of Communicative Competence*, en Dreitzel, H. F. (ed).
- Hagerty, M. (2000), *El síndrome léxico de Estocolmo*, cit. en Duro, M., (2001), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra.
- Halliday, M. A. K. y Hasan, R., (1976), *Cohesion in English*, Londres, Longman.
- Halliday, M. A. K. y Hasan, R., (1980), *Text and Context*, Tokyo, Sophia University.

- Halliday, M. A. K., (1970), “Language structure and language function” en Lions, J. (ed), *New horizons in Linguistics*, pp. 140-166.
- Hatim, B., y Mason, I., (1990), *Discourse and the translator*, Londres, Longman (*Teoría de la Traducción. Una aproximación al discurso*, Madrid, Ariel, 1995).
- Haverkate, H., (1994), *La cortesía verbal. Estudio pragmalingüístico*, Madrid, Ed. Gredos.
- Haßler, G., R., A., (2008), *Beiträge zur Geschichte der Sprachwissenschaft*, NodusPublikationen Munster.
- Hendriks, P., (1984), “Partial dubbing”, en *Meta*, 29 (2), pp. 217-18.
- Herbst, T. (1996). “Why dubbing is impossible”, en C. Heiss y R.M. Bollettieri Bosinelli (eds.), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bologna, Clueb, pp. 97-115.
- Herbst, T., (1987), *A pragmatic translation approach to dubbing*, EBU Review, cit. en Baccolini, Bollettieri Bosinelli, Gavioli, (1994), *Il doppiaggio – Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Clueb.
- Herbst, T., (1994), *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen, Niemeyer.
- Hernanz, M. LL. y Brucart, J. M., (1987), *La sintaxis*, Barcelona, Crítica.
- Herrero, G., (2002), “Los actos disintélicos”, *Verba*, vol. 29, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 221-242.
- Herrero, G., (2002), *El lenguaje de los jóvenes*. “Aspectos sintácticos del lenguaje juvenil”. Barcelona, Ariel, pp. 67-95.
- Hewson & Martin, (1991), *Redefining Translation. The Variational Approach*, London & New York: Routledge, cit. en Baccolini, Bollettieri Bosinelli, Gavioli, (1994), *Il doppiaggio – Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Clueb.
- Hidalgo, A., (1997), *La entonación coloquial. Función demarcativa y unidades de habla*, Anejo XXI de Cuadernos de Filología, Valencia, Universidad de Valencia.
- Hoyos Ragel, M. del C., (2002), *Sexo, género y usos lingüísticos*, PUBLICACIONES, 32, Universidad de Granada.
- Hudson, R. A., (1981), *La sociolingüística*, Barcelona, Anagrama.

- Hurtado Albir, A., (1996), “La enseñanza de la traducción directa ‘general’: Objetivos de aprendizaje y metodología” en Hurtado Albir, A., *La enseñanza de la traducción*, Castellón, Publicaciones de la Universitat Jaume I, pp. 31-55.
- Hurtado Albir, A., (1999), “Objetivos de aprendizaje y metodología en la formación de traductores e intérpretes”, en Hurtado Albir, A., *Enseñar a traducir: metodología en la formación de traductores e intérpretes*, Madrid, Edelsa, Grupo Didascalía.
- Hurtado Albir, A., (1999), *Enseñar a traducir*, Madrid, Edelsa Grupo Didascalía.
- Hurtado Albir, A., (2001), *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.
- Hymes, Dell H., (1972), *Models of the Interaction of Language and Social Life*, en Gumperz, J. J. y Hymes, D. H. (eds), *Directions in Sociolinguistics. The ethnography of communication*, Nueva York, Basil Blackwell.
- Jakobson, R., (1957), “Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso”, en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984.
- Jay, T., (2000), *Why we curse*, John Benjamins Publishing Company.
- Jespersen, O., (1922), “Language. Its nature, development and origin”, London, Allen and Unwin, pp. 237-254.
- Kienpointner, M., (1997), *Varieties of rudeness: Types and functions of impolite utterances*, John Benjamins Publishing Company, *Functions of Language*, Vol. 4, Núm. 2, pp. 251-287.
- Kovacic, I., (1995), “Reception of subtitles: The non-existent ideal viewer” en Gambier, Y., (1995), *Audiovisual Communication and Language Transfers. Número especial de Translation/FIT Newsletter*, 14, 3-4, pp. 376-383.
- Labov, W., (1972), “Rules for Ritual Insults” en Sudnow, D. (a cura di), *Studies in social interaction*, New York, The Free Press, pp. 120-169.
- Lagorgette, D., (2004), *Les insultes: approches sémantiques et pragmatiques*, Larousse.
- Lagorgette, D., *Les syntagmes nominaux d’insulte et de blasphème: analyse diachronique du discours marginalisé*, en “Thélème, revista complutense de Estudios Franceses”, Número extraordinario 2003, pp. 171-188.

- Lakoff, G. Y Johnson, M., (1980), *Metáforas de la vida diaria*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Lázaro Carreter, F., (1968, 1977), *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos.
- Leech, G., (1983), *Principles of pragmatics*, London, Longman.
- León, V., (1984), *Diccionario del argot español*, Madrid, Alianza.
- León, V., (1992), *Diccionario de argot español*, Madrid, Alianza Editorial.
- Levinson, D., (1989), *Family violence in across cultural perspective*, Newbury Park, California, Sage Publications.
- Levinson, S. C., (1983), *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Liang Shiqiu, (2006), *La nobile arte dell'insulto*, Torino, Einaudi.
- Lionello, O. *Il falso in doppiaggio*, cit. en Baccolini, Bollettieri Bosinelli, Gavioli, (1994), *Il doppiaggio, Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Clueb, p. 45.
- Ljung, Magnus (2006) *Svordomsboken: Om svärandeochsvordomarpåsvenska, engelskaoch 23 andraspråk*. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag. (cit. en Tesis de Mette Rundblom sobre El lenguaje de los jóvenes de Madrid).
- Lliteras Poncel, M., (2002), *Aspectos sociopragmáticos del lenguaje femenino*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- López Bobo, M^a. J., (2002), *La interjección - Aspectos gramaticales*, Madrid, Arco/Libros.
- López García, A., Morant, R. (1995), *Gramática femenina*, Madrid, Cátedra.
- Lozano Domingo, I., (2005), *Lenguaje femenino, Lenguaje masculino - ¿Condiciona nuestro sexo la forma de hablar?*, Madrid, Minerva ed.
- Lozano, J., Peña-Marín, C., Abril, G., (2004), *Análisis del discurso. Hacia una Semiótica de la Interacción Textual*, Madrid, Cátedra.
- Lucas, A., (2003), "¡Qué bien sienta soltar un taco!", *El Mundo Magazine*, 17-08-2003.
- Luyken, G.M., Reid, H., Herbst, T. (1995), "The semantics of audiovisual language transfer", en *Libri e riviste d'Italia. La traduzione. Saggi e documenti*

- (II), Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Ministero per i beni culturali e ambientali, pp. 267-279.
- Lyons, J., (1980), *Semántica*, Barcelona, Teide.
 - Mariás, J., (2013), “Villanía léxica”, *El País semanal*, 24-02-2013.
 - Martínez Sierra, J. J., (2002), *A Pragmatic and Cross-Cultural Approach to the Translation of Humor. The case of <<The Simpsons>>*, trabajo de investigación presentado en el Departamento de Traducción y Comunicación de l’Universitat Jaume I.
 - Mason, I., (1994), “Discourse, Ideology and Translation”, en de Beaugrande, R., Shunnaq, A., Heliel, M. H., (eds.), *Language, Discourse and Translation in the West and Middle East Language*, Amsterdam, Philadelphia.
 - Mayoral Asensio, R., (1984a), “El doblaje de películas y la fonética visual, cit. en Duro, M., (2001), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra.
 - Mayoral, Asensio, R., (2001), «El espectador y la traducción audiovisual», en Agost, R., y Chaume, F. (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 33-46.
 - Mayoral, R., (2001), “Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual”, en Duro, M. (ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra, pp. 19-45.
 - Meunier, A., (1974), “Modalités et communication”, *Langue Française*, 21, pp. 8-25.
 - Moeschler, J., (1985), *Argumentation et Conversation*, Paris, Hatier.
 - Moliner, M., (1994), *Diccionario de uso del Español*, Madrid, Gredos.
 - Montagu, A., (1942), *On the physiology and psychology of swearing*, in “Psychiatry”, 5, pp. 189-201.
 - Montagu, A., (1967), *The anatomy of swearing*, London, Rapp & Whiting.
 - Moreno Cabrera J. C., (1994), *Curso universitario de lingüística general: Semántica, pragmática, morfología y fonología*, T.2, Madrid, Editorial Síntesis - Letras universitarias.
 - Muñoz Martín, R., (1995), *Lingüística para traducir*, Editorial Teide – Barcelona.

- Narbona, A., (1997), “Sintaxis del español coloquial: algunas cuestiones previas”, en Briz, A., Gómez Molina, J. R., Martínez Alcalde, M. J., y Grupo Val.Es.Co. (eds), (1997), pp. 157-75.
- Nencioni, G., (1976) “La linguistica ‘dialogica’”, Quaderni del Laboratorio di Linguistica, Vol.8, 2009, Scuola Normale Superiore di Pisa.
- Nencioni, G., (1977). “L’interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello”. en G. Nencioni, *Tra grammatica e retorica*, Torino, Einaudi, pp. 210- 253.
- Nencioni, G., (1983). “Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitado (1976)”. Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici, Bologna, Zanichelli, pp. 126-179.
- Nida, E. A., Taber, C. R., (1976), *The theory and practice of translation*, United Bible Societies, cit. en El-Madkouri Maataoui, M., (1999), “La controversia sintáctico-semántica y la traducción”, LEA, XXI/2.
- Nida, E. (1964), *Toward a Science of Translation with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translation*. London, Leiden.
- Nobili, P., (2007), *Insulti e pregiudizi*, Roma, Aracne editrice.
- Oesterreicher, W., (1994), “El español en textos escritos por semicultos. Competencia escrita de impronta oral en la historiografía indiana”, en Lüdtker, J., *El español de América en el siglo XVI, Actas del simposio del Instituto Ibero-Americano de Berlín*, 23 y 24 de abril de 1992, Berlín, Biblioteca Ibero-Americana, pp. 155-90.
- Onetto, F., (2004), *Climas educativos y pronósticos de violencia*, Buenos Aires, Ed. Novedades Educativas.
- Oreström, B., (1983), *Turn-taking in English Conversation*, Lund, LiberFörlag Lund.
- Ortega y Gasset, J., (1964), *El hombre y la gente. Tomo II*, Madrid, Revista de Occidente.
- Ortega, V., (2015), *Palabrotología – Etimologías de las palabras soeces*, Barcelona, Crítica.
- Paolinelli, M., Di Fortunato, E., (2005), *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell’audiovisivo: teoria e pratica di un’arte imperfetta*, Milano, Hoepli.

- Pavesi, M., (1994), “Osservazioni sulla (socio) linguistica del doppiaggio”, cit. in Baccolini, Bollettieri Bosinelli, Gavioli, (1994), *Il doppiaggio – Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Clueb.
- Pavesi, M., (2005), *La traduzione filmica. Trattati del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Roma, Carocci.
- Pavesi, M., (2014), *La traduzione filmica*, Roma, Carocci editore.
- Pavesi; M., Malinverno, A., (2000), *Usi del turpiloquio nella traduzione filmica*, in Taylor, C. (a cura di), pp. 75-90.
- Pirandello, L., “Se il film parlante abolirà il teatro”, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti (Cit. in Fink, G., “La parola e i suoi codici”, Baccolini, Bollettieri Bosinelli, Gavioli, (1994), *Il doppiaggio, Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Clueb, p. 32).
- Plantin, C., (1998), *La argumentación*, Barcelona, Ariel.
- Priulla, G., (2014), *Parole tossiche. Cronache di ordinario sessismo*, San Giuliano Milanese (Mi), Settenove.
- Puccini, S., (2009), *Nude e crudi*, Roma, Donzelli Editore.
- Raffaelli, S., (1996), “Un italiano per tutte le stagioni”, en *La questione doppiaggio. Barriere linguistiche e circolazione delle opere audiovisive*, a cura di Di Fortunato, E., Paolinelli, M., Roma, Associazione italiana doppiatori adattatori cinematografici, pp. 25-28.
- Récanati, F., (1979), *La transparencia y la enunciación*, Buenos Aires, Hachette, 1981.
- Récanati, F., (1979b), “Insinuation et sous-entendu”, *Communications*, 30.
- Reiss, K., (1971), *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, München, Max Hueber,
- Reyes, G., (1990), *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*. Barcelona, Montesinos.
- Reyes, G., (1995, 2002), *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arco Libros.
- Ricoeur, P., (1980), “Signe et sens”, París, Encyclopedia Universalis.

- Risch, B. (1987), "Women's derogatory terms for men: that's right, 'dirty' words", *Language in Society*, 16, pp. 353-358.
- Rivero, M. L., (1979), "Un ejemplo de metodología de filosofía analítica en la semántica lingüística: La cortesía y los actos verbales", en Abad, F., *et al.*
- Rodríguez, F., (coord. 2002), *El lenguaje de los jóvenes*. "Lenguaje y contracultura juvenil: anatomía de una generación". Barcelona: Ariel, 1, pp. 29-55.
- Rondolino, F., (2011), *L'Italia non esiste (per non parlare degli italiani)*, Milano, Mondadori.
- Rossend Arqués Corominas, Padoan, A., (2012), *Il Grande Dizionario di Spagnolo. Dizionario spagnolo-italiano, italiano-spagnolo*, Bologna, Zanichelli.
- Rossi, F., (1999), *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma, Bulzoni.
- Sabatini, F., (1985), *L' "italiano dell'uso medio": una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, en Holtus, Radtke, (1985), pp. 154-83.
- Sabatini, F., (1990), *Una lingua ritrovata: l'italiano parlato*, in V. Lo Cascio (a cura di), *Lingua e cultura italiana in Europa*, Firenze, Le Monnier, pp. 260-76.
- Sacks, H., Schegloff, E. A. *et al* (1974), "A simplest systematics for the organisation of turn-taking for conversation", *Language*, 50, 4, pp. 696-735.
- Salmon, L., (2003), *Teoria della Traduzione*, Milano, Vallardi A.
- Sánchez de Zavala, V., (ed), (1976), *Semántica y sintaxis en la lingüística transformatoria*, 2, Madrid, Alianza Editorial.
- Santaemilia, J., (2008), Gender, sex, and language in Valencia: Attitudes toward sex-related language among Spanish and Catalan speakers, *International Journal of the Sociology of Language*, 190, pp. 5-26.
- Santos Carretero, (2011), "Insultos y expresiones malsonantes en la clase de E/LE", *MedELE*, núm. 23.
- Schopenhauer, A., (1999), *L'arte di insultare*, Milano, Adelphi Edizioni.
- Searle, J., (2001), *Actos de habla*, Madrid, Cátedra.

- Secundi Sañé y Schepisi, G., (2009), *Il Dizionario di Spagnolo. Dizionario Spagnolo-Italiano, Italiano-Spagnolo*, Bologna, Zanichelli/Vox.
- Singer, M.T., Lalich, J., (1998), *Psicoterapie folli*, Trento, Erickson.
- Sperber, D. y Wilson, D., (1986), *La relevancia*, Madrid, Visor.
- Stalnaker, R., (1978), “Presupposizioni”, en Sbisà, M., (ed).
- Steiner, G., (1995), *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Stella, G., A., (2009), *Negri, froci, giudei & Co*, Milano, Rizzoli.
- Stubbs, M., (1987), *Análisis del discurso*, Madrid, Alianza.
- Stubbs, M., (1983), *Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Svahn, M., (1999) *Den liderliga kvinnan och den omanlige mannen*. Stockholm: Carlssons Bokförlag. (cit. en Tesis de Mette Rundblom sobre El lenguaje de los jóvenes de Madrid).
- Taguieff, P-A., (1988), *La force du préjugé - Essai sur le racisme et ses doubles*, París, Langage & société.
- Tam, L., (2013), *Grande Dizionario di Spagnolo, Spagnolo-Italiano, Italiano-Spagnolo*, Milano, Hoepli.
- Tartamella, V., (2006), *Parolacce - Perché le diciamo, che cosa significano, quali effetti hanno*, Milano, Ed. BUR Saggi.
- Toledano Buendía, C., (2002), “Algunas consideraciones generales sobre la traducción, la obscenidad y la traducción de la obscenidad”, *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 44, pp. 217-232.
- Toledano Buendía, C., (2003), *La traducción de la obscenidad*, Santa Cruz de Tenerife, La Página Ediciones.
- Valcárcel, A., (1993), “Ética y obscenidad” en *La obscenidad*, edic. de Carlos Castilla del Pino, Madrid, Alianza, pp. 125-140.
- Vázquez Ayora, G., (1977), *Introducción a la Traductología*. Georgetown University Press.
- Venuti, L., (1995), *The Translator's Invisibility*, London – New York, Routledge.

- Vermeer, H. J., (1978), “Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie”, *Lebende Sprachen*, 23, 1, pp. 99-102.
- Verschueren, J., (2002), *Para entender la pragmática*, Madrid, Gredos.
- Vinay, J.P. y Darbelnet, J., (1958), *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, París, Didier.
- Vogt, C., (1981), “Pour une pragmatique des représentations”, *Semantikos*, 4.
- Wilss, W., (1994), “Translation as a Knowledge-Based Activity: Context, Culture and Cognition”, Beaugrande, Shunnaq y Heliel (eds.), pp. 35-43.
- Wittgenstein, L., (1993), *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid, Alianza.
- Zamora Muñoz, P., (2014), “Los límites del discurso repetido: la fraseología periférica y las unidades fraseológicas pragmáticas”, *Verba*, núm. 41, pp. 213-236.
- Zanni, M. (2000), *Ditelo con gli insulti*, Milano, Baldini&Castoldi.
- Zaro Vera, J. J., “Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación”, en Duro, M., (2001), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra.
- Zimmermann, Klaus (2002a) “Constitución de la identidad y anticortesía verbal entre jóvenes masculinos hablantes de español”, en Bravo, Diana (ed), *La perspectiva no etnocentrista de la cortesía. Identidad sociocultural de las comunidades hispanohablantes*. Actas del Primer coloquio del programa EDICE. Estocolmo: Universidad de Estocolmo, pp. 47-59.
- Zimmermann, Klaus (2002b) *El lenguaje de los jóvenes*. “La variedad juvenil y la interacción verbal entre jóvenes”, Barcelona: Ariel, 6, pp. 137-161.
- Zimmermann, Klaus (2005) “Construcción de la identidad y anticortesía verbal. Estudio de con-versaciones entre jóvenes masculinos”, en Bravo, Diana (ed), *Estudios de la (des)cortesía en español. Categorías conceptuales y aplicaciones a corpora orales y escritos*. Buenos Aires. Editorial Dunken.

Sitiografía

- “El fonosimbolismo: ¿propiedad natural o convención?”, Revista Electrónica de Estudios Filológicos, núm. 3, marzo 2002, <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/40517/1/El%20fonosimbolismo%20c%20-propiedad%20natural%20o%20convenci%C3%B3n%20cultural-.pdf> (última consulta, 10-08-2017).
- Asunción Bernárdez Rodal, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/per3/profesores/abernardez/pdfs/fura.pdf> - http://www.fotolog.com/manos_del_viento/22098151/ (última consulta 06-01-2018).
- Fabbri, P., (2004), “Parole, non cose. La magia del linguaggio”, http://www.paolofabbri.it/parole_cose/ (última consulta 10-08-2018).
- Fontanarrosa, R., “De la censura, el lenguaje soez y el verosímil en los doblajes de voz”, 2012. (http://doblajeenargentina.blogspot.com/2012/12/de-la-censura-el-lenguaje-soez-y-el_9.html) (última consulta 10-08-2018).
- Gil Gascón, F., *Construyendo a la mujer ideal: Mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)*. Universidad Complutense, Madrid, 2010, p.12, cit. en Trujillo León, “Una aproximación a la censura en el cine español durante el franquismo” <https://institucional.us.es/aulaexp/PanelP/Una%20aproximacion%20a%20la%20censura%20en%20el%20cine%20espanol%20durante%20el%20Franquismo.pdf> (última consulta 10-08-2017).
- <http://blog.libero.it/Rosmarco/7563268.html> (última consulta 19-08-2018).
- <http://culturainquieta.com/es/inspiring/item/5999-manda-huevos-el-origen-de-la-famosa-expresion.html> (última consulta 19-08-2017).
- http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/09/09_0684.pdf (última consulta 21-07-2017)
- http://cvc.cervantes.es/foros/leer_asunto1.asp?vCodigo=24313 (última consulta 10-07-2017).
- <http://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/T/testa.shtml> (última consulta 19-08-2017).

- <http://dizionari.repubblica.it/Italiano/M/mezzasega.php> (última consulta 19-08-2017).
- <http://dle.rae.es/?id=7MxWvWZ> (última consulta 19-08-2017).
- http://elpais.com/elpais/2013/02/21/eps/1361465918_268263.html (última consulta 07-08-2017).
- <http://enlalunadebabel.com/2012/12/10/el-traductor-insolente-traducir-el-lenguaje-soez/> (última consulta 10-08-2017).
- <http://es.thefreedictionary.com/tab%C3%BA> (última consulta 16-07-2017).
- <http://etimologias.dechile.net/?gilipollas> (última consulta 19-08-2017).
- <http://etimologias.dechile.net/?vaina> (última consulta 19-08-2017).
- <http://forum.wordreference.com/threads/lesbiana-sin%C3%B3nimos.94675/> (última consulta 15-07-2017).
- <http://forum.wordreference.com/threads/mear-y-cagar-sin%C3%B3nimos.451756/> (última consulta 15-07-2017).
- http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/8506/7_7.pdf?sequence=1 (última consulta 10-10-2016).
- <http://historiasdelahistoria.com/2014/04/30/clases-de-prostitutas-en-sumeria> (última consulta 19-08-2018).
- <http://it.bab.la/dizionario/spagnolo-italiano/gilipollas;>
<https://it.glosbe.com/es/it/gilipollas> (última consulta 19-08-2017).
- <http://italiabeneatti.blogspot.it/2012/06/io-ve-li-insegno-voi-non-li-imparate.html> (última consulta 19-08-2017).
- http://letras-uruguay.espaciolatino.com/notas/malas_palabras.htm (“Relaciones”, Montevideo, núm.75, agosto, 1990) (última consulta: 21-01-2018).
- <http://luirig.altervista.org/sinonimi/dizionario-sin-contrari/index.php?rcn=032948> (última consulta del 21-07-2017).
- <http://mjhideout.com/forum/showthread.php?t=84871> (última consulta 15-07-2017).
- <http://necesitodetodos.org/2012/08/el-enojo-y-sus-efectos-sobre-la-salud/> (última consulta 30-07-2017).

- <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/R/racismo.htm> (última consulta 03-08-2017).
- <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/per3/profesores/abernardez/pdfs/fura.pdf>- http://www.fotolog.com/manos_del_viento/22098151/ (última consulta 06-01-2018).
- <http://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/download/36541/35375> (última consulta 21-07-2017).
- <http://salud.univision.com/es/salud-del-hombre/decir-malas-palabras-alivia-el-dolor-C3%ADsico> (23-03- 2014) (última consulta octubre 2016).
- <http://salud.univision.com/es/salud-del-hombre/decir-malas-palabras-alivia-el-dolor-C3%ADsico> (23-03- 2014) (última consulta octubre 2016).
- <http://sessohotpriv.forumfree.it/?t=35922055> (última consulta 15 – 07- 2017).
- <http://traidlation.com/traducc/del-lenguaje-soez-y-su-jodida-adaptacion-4/> (última consulta 10-08-2017).
- <http://unaparolaalgiorno.it/significato/C/coglione> (última consulta 19-08-2017).
- <http://valdeperrillos.com/blogs/fape/riqueza-del-castellano-idioma-cojones> (última consulta 19-08-2017).
- <http://www.abc.es/sociedad/20140217/abci-conio-origen-expresion-201402141333.html> (última consulta 19-08-2017).
- <http://www.aidac.it/images/pdf/ccnl.pdf> (última consulta 29-09-2017).
- <http://www.blogolengua.com/2009/11/frutas-simbolos-eroticos.html> (última consulta 19-08-2017).
- <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-influencia-de-las-emociones-en-el-sonido-de-la-voz/html/> (última consulta 30-07-2017).
- http://www.cineol.net/noticias/7451_10-peliculas-que-fueron-censuradas (última consulta 10-08-2017).
- http://www.clarin.com/edicion-impresa/satira-diatriba-insulto-penetrado-politica_0_1085891493.html (última consulta 07-08-2017).
- http://www.definiciones-de.com/Definicion/de/non_sancta.php (última consulta 08-08-2017).

- <http://www.elmundo.es/espana/2014/11/07/545c8a31e2704ef8478b456f.html> (última consulta 21-07-2017).
- <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16232615> (última consulta 11-08-2018).
- <http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=mezzasega> (última consulta 19-08-2017).
- <http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=segaiolo> (última consulta 19-08-2017).
- <http://www.gay.it/video/i-27-sinonimi-di-gay-letti-da-vendola> (última consulta 15-07-2017).
- <http://www.ilpost.it/2016/03/16/traduzioni-doppiaggio-film/> (última consulta 06-01-2018).
- <http://www.iltempo.it/cronache/2006/02/24/le-parolacce-s-imparano-in-famiglia-1.1021940> (última consulta 10 - 10 - 2016).
- http://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/Violencia_Genero_Documentacion_Red_Ciudadana_folleto.pdf (última consulta 03-08-2017).
- <http://www.legaltoday.com/opinion/articulos-de-opinion/cuando-la-sal-pierde-su-sabor> (última consulta noviembre 2016).
- <http://www.leswiki.it/le-parole-per-dirlo/> (última consulta 15-07-2017).
- <http://www.paremia.org/wp-content/uploads/P13-8.pdf> (última consulta 21-07-2017).
- http://www.parolacce.org/2012/05/20/parolacce_doppiate_nei_film/ (última consulta 10-08-2017).
- http://www.treccani.it/enciclopedia/politically-correct_%28Enciclopedia_dell'Italiano%29/ (última consulta 16-07-2017).
- [http://www.treccani.it/vocabolario/fica_\(Sinonimi-e-Contrari\)/](http://www.treccani.it/vocabolario/fica_(Sinonimi-e-Contrari)/) (última consulta 19-08-2017).
- http://www.treccani.it/vocabolario/povero_%28Sinonimi-e-Contrari%29/ (última consulta 16-07-2017).

- <http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/masturbazione/> (última consulta 19-08-2017).
- http://www.treccani.it/vocabolario/segaiolo_%28Sinonimi-e-Contrari%29/ (última consulta 19-08-2017).
- <http://www.treccani.it/vocabolario/stronzo/> (última consulta 19-08-2017).
- <https://blog.libero.it/locuzioni1/> (última consulta 19-08-2017).
- https://elpais.com/diario/2011/01/09/sociedad/1294527601_850215.html (última consulta 30-07-2017).
- <https://es.scribd.com/doc/288277331/9/EL-MOVIMIENTO-DE-LA-CORRECCION-POLITICA-EN-ESPANA> (última consulta 10-10-2016).
- <https://lizaflourdepeau.wordpress.com/2012/03/30/el-triangulo-de-la-violencia-segun-johan-galtung/> (última consulta 03-08-2017).
- <https://mx.answers.yahoo.com/question/index?qid=20100504131417AA3oP6H> (última consulta 15-06-2017).
- <https://prezi.com/40tsrcsvz458/la-censura-franquista-en-el-cine-mediante-el-doblaje/> (última consulta 10-08-2017).
- <https://sigificadoyorigen.wordpress.com/2010/05/06/no-hay-moros-en-la-costa/> (última consulta 19-08-2017).
- <https://storvandred.wordpress.com/2010/03/13/turpiloquio/> (última consulta 19-08-2017).
- https://www.lavozdegalicia.es/noticia/opinion/2015/12/05/mandar-uebos/0003_201512G5P22996.htm (última consulta 19-08-2017).
- <https://www.taringa.net/post/humor/11240116/Eres-tan-Feo-Frases-xD.html> (última consulta del 21-07-2017).
- <https://www.um.es/tonosdigital/znum10/secciones/corp-jau.htm> (última consulta 21-07-2017).
- https://www.youtube.com/watch?v=iSMnSjK_COM (última consulta 10-08-2018)
- Michela Marzano, “[Noi, insultate a Montecitorio](#)“, “Repubblica”; 31 gennaio 2014.

- (http://www.repubblica.it/politica/2014/01/31/news/insultate_a_montecitorio-77344580/) (última consulta 22-07-2017).
- Montejo González, A.L., *Sexualidad, psiquiatría y cine*, Ed. Glosa, Barcelona, 2010, pág. 48, cit. en Trujillo León, “Una aproximación a la censura en el cine español durante el franquismo”, <https://institucional.us.es/aulaexp/PanelP/Una%20aproximacion%20a%20la%20censura%20en%20el%20cine%20espanol%20durante%20el%20Franquismo.pdf> (última consulta 10-08-2017).
 - Pérez Carracedo, L., (2000), “Maltrato, del Miedo a la Denuncia”, <https://www.nodo50.org/mujeresred/violencia-oenege.html> (última consulta 10-08-2017).
 - Revista Razón y Palabra, Número Actual, núm. 19-
http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n19/19_vhernandez.html (última consulta 30-07-2017).
 - Trujillo León, M^a F., “Una aproximación a la censura en el cine español durante el franquismo”, pág. 11, <https://institucional.us.es/aulaexp/PanelP/Una%20aproximacion%20a%20la%20censura%20en%20el%20cine%20espanol%20durante%20el%20Franquismo.pdf> (última consulta 10-08-2017).
 - Zaro Vera, J. J., (2001), “Los textos literarios en los estudios de traducción”, [Revista de Enseñanza Universitaria](http://institucional.us.es/revistas/universitaria/extra2001/art_13.pdf) Extraordinario, pp. 197-211, http://institucional.us.es/revistas/universitaria/extra2001/art_13.pdf (última consulta 10-08-2018).

Filmografía

- Albaladejo, M., (2002), *Rencor*, España.
- Aranda, V., (1999), *Celos*, España.
- Aranda, V., (1999), *Celos - Gelosia*, Italia.
- Berriatúa, Z., (2015), *Los héroes del mal*, España.
- Bollaín, I., (2003), *Te doy mis ojos*, España.

- Bollaín, I., (2003), *Ti do i miei occhi*, Italia.
- Comencini, C., (2008), *Bianco e nero*, Italia.
- De la Fuente, A., (2003), *Sueño de una mujer despierta*, España.
- Muccino, G., (2001), *L'ultimo bacio*, Italia.
- Muccino, G., (2001), *El último beso*, España.
- Muccino, G., (2010), *Baciarmi ancora*, Italia.
- Veronesi, G., (2005), *Manuale d'amore 1*, Italia.
- Veronesi, G., (2005), *Manual de amor 1*, España.
- Veronesi, G., (2007), *Manuale d'amore 2*, Italia.
- Veronesi, G., (2007), *Manual de amor 2*, España.
- Veronesi, G., (2010), *Genitori & Figli - Agitare bene prima dell'uso*, Italia.
