

RECURSOS (DES)CORTESES EN EL DIÁLOGO TELECINEMÁTICO: LA IRONÍA Y EL SARCASMO EN LA SERIE *VIS A VIS*

Luisa Chierichetti

Università degli Studi di Bergamo

Resumen: En el presente estudio se propone un acercamiento a los guiones de una serie televisiva española utilizando las acotaciones y las descripciones como marcas metapragmáticas que clasifican los enunciados como irónicos o sarcásticos. De esta manera, se plantea el corpus de estudio como un material discursivo que permite un acercamiento a la (des)cortesía de primer orden, en el que puede observarse el uso operativo y la interpretación que los guionistas hacen de los rótulos “irónico” o “sarcástico” en su producción discursiva orientada hacia los profesionales que crean un producto audiovisual. El análisis cualitativo que se lleva a cabo permite enfocar las principales estrategias (des)corteses marcadas como irónicas o sarcásticas, evidenciando una sustancial intercambiabilidad de las etiquetas.

Palabras clave: discurso telecinemático, diálogo telecinemático, (des)cortesía, sarcasmo, ironía.

(IM)POLITE STRATEGIES IN TELECINEMATIC DISCOURSE: IRONY AND SARCASM IN THE TV SERIES *VIS A VIS*

Abstract: This paper addresses the use of the annotations and descriptions in the scripts of a Spanish television series as metapragmatic labels that classify (im)polite instances as ironic or sarcastic. Fictional data are proposed as a corpus that allows a first-order approach to the lay understanding and evaluation of (im)polite utterances as ironic or sarcastic, as the scriptwriters use them in the scripts when addressing the production crew. Our qualitative analysis allows us to focus on the main (im)polite strategies marked as ironic or sarcastic in the corpus and shows a substantial similarity in the use of both labels.

Key words: telecinematic discourse, telecinematic dialogue, (im)politeness, sarcasm, irony.

1. INTRODUCCIÓN

Desde comienzos del nuevo milenio, la investigación en el ámbito lingüístico ha ido abordando el lenguaje de las ficciones cinematográficas y televisivas, un espacio tradicionalmente visitado desde una perspectiva más bien propia de los estudios literarios, cinematográficos o de los medios de comunicación de masas (Androutsopoulos, 2012: 139). La estilización de los diálogos ficcionales, que son ensayados, autoconscientes, teatrales y, a veces, hiperbólicos, y su calidad de discurso *parlato-recitado* (Nencioni, 1976) o *written to be spoken as if not written* (Gregory y Carroll, 1978), en el que la espontaneidad es un rasgo ausente o totalmente marginal, no impide su reconocimiento como un objeto discursivo muy rico en datos. Este “necesita ser investigado en sus propios términos”, como han puesto de manifiesto recientes investigaciones pragmáticas (Locher y Jucker, 2017: 5). Además es lícito atribuirle un valor de muestra lingüística por su potencial heurístico, es decir, por su capacidad para conducirnos al conocimiento lingüístico (Alvarez-Pereyre, 2011: 48-51).

Sin duda, a la hora de proponer una reflexión acerca de estos materiales discursivos, es necesario tener en cuenta que, dentro del discurso *telecinemático* (Piazza, Bednarek y Rossi, 2011; para una perspectiva de las denominaciones propuestas y la determinación del objeto de estudio, se remite a Chierichetti, 2021: 13-14), el diálogo tiene unas características peculiares que, de hecho, le otorgan un papel clave en las ficciones cinematográficas y televisivas. Los diálogos, por un lado, revelan la psicología u otros datos de los personajes y otorgan a cada uno de ellos una voz propia, pero, por otro, también facilitan que la trama progrese, ofrecen información, establecen conflictos y permiten la contextualización de hechos del pasado (Fernández Tubau, 2012: 180). Entre otras propiedades, pueden utilizarse para marcar el tiempo dramático (crear urgencia o reducir la velocidad de una acción), captar la atención, guiar la interpretación o generar reacciones emotivas y crear efectos de realismo, por ejemplo imitando el lenguaje ‘real’ o haciendo referencia al mundo ‘real’ (Kozloff, 2000, Bednarek, 2018: 37; para una ejemplificación en ámbito español y para el concepto de ‘realismo’ en la ficción puede verse Chierichetti, 2021: 59-88 y 32).

To cite this article: Chierichetti, L. (2022). "(Im)polite strategies in telecinematic discourse: irony and sarcasm in the TV series *Vis a Vis*". *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas*, 17, 29-48. <https://doi.org/10.4995/rlyla.2022.16755>

Correspondence author: luisa.chierichetti@unibg.it



También es imprescindible ubicar el diálogo telecinemático de manera correcta en el contexto comunicativo en el que se enmarca. El planteamiento de Dynel (2010, 2011a, 2011b, 2012), reelaborado a partir de los estudios de Goffman (1981), sitúa a los diferentes participantes e instancias enunciativas que hay que tener en cuenta para comprender la concepción del diálogo fílmico en dos niveles que a su vez se dividen en dos estratos. En el primer nivel, dentro de la ficción, los personajes entablan diálogos que se desarrollan como si fueran reales, los turnos de habla se van repartiendo sucesivamente y los papeles se intercambian. En realidad, estos diálogos son elaborados y (re)producidos para ser escuchados y vistos por una audiencia que no está presente, pero cuya existencia se presupone en todo momento. De hecho, los diálogos se han diseñado cuidadosamente para la audiencia, aunque los personajes no se dirigen directamente a ella y hablan como si no se percataran de su existencia (Dynel, 2011b: 1630)¹. En el segundo nivel, que engloba al anterior, la autora sitúa al equipo de producción de la ficción (el “emisor colectivo”), quien garantiza que los diálogos se presenten adecuadamente al espectador/receptor mediante el uso de determinadas estrategias fílmicas. Sin detrimento de estos dos niveles, Dynel plantea simultáneamente la existencia de dos estratos: el del emisor colectivo y el de la ficción. El primero abarca distintos substratos que configuran los guionistas, el director y los actores, junto con todo el personal técnico², mientras que el estrato de la ficción incluye los materiales proporcionados a la audiencia, previamente diseñados por el emisor colectivo para que los destinatarios puedan disfrutar de ellos, llevando a cabo procesos inferenciales complejos en función de la información proporcionada y de su propio conocimiento del mundo. Este proceso, denominado *diseño de audiencia*, requiere el empleo de un conjunto de técnicas discursivas que active los procesos interpretativos del espectador para que este llegue a extraer los significados oportunamente diseñados por el emisor colectivo (Dynel, 2011b: 1635-1636).

El complejo contexto comunicativo en el que se enmarca el discurso *telecinemático* nos lleva a considerar y justificar la existencia de objetos de estudio diversos, con distintas perspectivas de análisis desde las que abordarlos en la investigación (Bednarek, 2015: 222), según se centren en la creación (la escritura y la producción de guiones), el producto audiovisual o su consumo y recepción por parte de la audiencia.

El presente trabajo se enmarca en el análisis del proceso de creación de la ficción seriada, ya que utilizamos como caso de estudio los diálogos de la conocida serie española de televisión *Vis a vis*, extraídos de los guiones originales. Se trata de unos productos discursivos constituidos básicamente por los diálogos de los personajes, las acotaciones y las descripciones. Nos centramos, por lo tanto, en los textos que más adelante se materializarán en un único producto audiovisual que no necesariamente se atenderá de manera fiel al texto de partida.

Al estudiar la evidencia discursiva de los diálogos ficcionales, los situaremos en el contexto específico de la serie y detendremos nuestra atención en el comportamiento lingüístico (des)cortés incluido en la recreación ficcional de un ambiente carcelario, considerando los intercambios marcados metalingüísticamente como irónicos o sarcásticos. Tenemos en cuenta la dimensión de la construcción de los personajes diseñada en vista de su fruición por parte de la audiencia, analizando las decisiones lingüísticas tomadas por los guionistas. Aunque los resultados obtenidos se ciñen en concreto a nuestro caso de estudio, estimamos que adentrarse en el proceso de creación de una serie puede contribuir a reforzar la consistencia del análisis discursivo en el ámbito de los estudios sobre la descortesía, ya que la producción del diálogo ficcional no solo se orienta hacia el entretenimiento del público, sino que nace también como un reflejo de la percepción que los guionistas tienen de la conversación real y de las formas de interacción reales entre las personas. Además, en el entorno mediado y digitalizado del siglo XXI el discurso de la ficción desempeña un papel central en la fijación de estilos y de las figuras características asociadas (Bell y Gibson, 2011: 558-561). Funciona como detonador de la repetición y de la citación y, de esta manera, se infiltra e influencia otros usos lingüísticos, especialmente los juveniles; de ahí que el discurso recitado y transmitido por los medios de comunicación, involucrados cada vez más en la vida y la experiencia de cada día, cree relaciones que circulan en ambos sentidos entre el lenguaje de cada día y el lenguaje recitado.

A continuación, enmarcaremos nuestro análisis en las coordenadas esenciales de los estudios sobre (des)cortesía que más se ciñen al análisis que llevamos a cabo y haremos referencia a los fenómenos de la ironía y el sarcasmo. En la sección siguiente, brindamos detalles sobre el corpus de estudio y delineamos el marco metodológico adoptado. En el cuerpo principal del trabajo, proponemos una contribución al estudio de datos discursivos situados en su contexto, partiendo de datos cuantitativos obtenidos considerando la especificidad de nuestro corpus, para analizar con un enfoque cualitativo los enunciados (des)corteseses marcados explícitamente en los guiones como irónicos o sarcásticos. En las conclusiones ponemos en evidencia cómo el análisis revela el uso sustancialmente intercambiable de estas etiquetas metapragmáticas en el contexto de la escritura de guiones.

¹ Como sabemos, la ‘cuarta pared’ del primer nivel a veces puede ser abatida, y los personajes pueden reconocer la existencia de la audiencia, dirigiéndose directamente a ella. Se trata, de todas formas, de un aspecto que depende del estrato ficcional construido por el emisor colectivo, y que, por otra parte, no anula la existencia de los dos niveles referidos (Dynel 2011b: 1634).

² Dynel (2011b: 1634) recuerda que el complejo proceso de la producción cinematográfica y televisiva puede dividirse en tres fases: la preproducción (el encargo, el guion, el *casting*, la creación de guiones gráficos, etc.), la producción (el rodaje, la dirección, la actuación, el vestuario, la iluminación, etc.) y la posproducción (la comercialización, la mezcla, la edición, etc.).

2. MARCO TEÓRICO

Aunque no haya una definición unívoca y asentada de los conceptos de cortesía y descortesía, parece haber acuerdo en que los temas deberían tratarse de manera unitaria y como un *continuum* (Kientpointner, 1997: 257; 2008: 244) que va desde el comportamiento cortés y formas de descortesía más o menos inofensivas o incluso cooperativas hasta formas más competitivas, dañinas y agresivas de descortesía pública o privada. De ahí el grafismo (*des*)cortesía, (*im*)politeness o *im/politeness* para incluir todo el conjunto de posibilidades de este fenómeno que abarca el aspecto relacional de la comunicación. Utilizando la síntesis propuesta por Márquez Reiter (2016: 297), consideramos la (des)cortesía como “un fenómeno de índole (inter) subjetiva, que consiste en la evaluación que uno o más miembros de una determinada comunidad hace respecto al comportamiento de otro(s), en base a normas sociales compartidas de forma implícita y/o explícita por la comunidad de la cual los interlocutores forman parte, o bien de acuerdo con la relación interpersonal entre los mismos”.

Una distinción que resulta fundamental para el presente trabajo es la que se plantea entre (des)cortesía clasificatoria de primer orden y de segundo orden, siguiendo las definiciones de cortesía de Watts *et al.* (1992: 3) (*im/politeness*₁ e *im/politeness*₂, según Eelen, 2001; véanse también los planteamientos de Partington, 2007 y Taylor, 2015). Desde esta perspectiva, la (des)cortesía de primer orden corresponde a las diversas formas en las que los participantes en una situación comunicativa perciben y clasifican una conducta como (des)cortés. En cambio, con el rótulo de (des)cortesía de segundo orden aludimos a la construcción teórica desarrollada a partir del comportamiento social y el uso del lenguaje, en la que se enmarca la investigación contemporánea acerca del tema. Como es bien sabido, esta nace a partir del trabajo seminal de Brown y Levinson (1987), que elabora la noción de ‘imagen social’ (*face*) acuñada por Goffman (1967) para explicar el comportamiento de cortesía. Nuestro análisis se desarrolla en el ámbito de estudio de la (des)cortesía de primer orden, teniendo en cuenta que, como resalta Garcés-Conejos Blitvich (2012) siguiendo a Eelen (2001), resulta imposible separar totalmente las aproximaciones de primer y segundo orden, especialmente cuando se acometen estudios de comunicación mediatizada, ya que esta diferenciación ha sido concebida para ser aplicada al análisis de la comunicación diádica, cara a cara e interpersonal.

Los planteamientos teóricos propios de la (des)cortesía de segundo orden a los que hace referencia nuestra investigación remiten especialmente a los desarrollos más recientes acerca de la interpretación de los actos verbales que pueden definirse como descortesés, porque amenazan la imagen ajena de manera intencionalmente gratuita, conflictiva e intencional (Bousfield, 2007: 2186). Después de los iniciales estudios de Lachenicht (1980), Culpeper (1996, 1998) y Kientpointner (1997) especialmente el modelo de Culpeper, en el que se proponen cinco superestrategias de descortesía paralelas a las de Brown y Levinson, ha sido y sigue siendo una referencia y un punto de partida para una reflexión teórica más extensa (véanse, por ejemplo: Culpeper, Bousfield y Wichmann, 2003; Culpeper, 2005, 2011; Kientpointner, 2008; Bousfield y Locher, 2008; Kaul de Marlangeon, 2005, 2008). Bousfield y Locher (2008: 3) mantienen que la descortesía puede describirse con un mínimo común denominador que une las distintas posiciones como “un comportamiento que amenaza la imagen en un determinado contexto”. Sin duda, la referencia al contexto es imprescindible y determinante, ya que ninguna estructura léxica o gramatical puede considerarse intrínsecamente cortés o descortés, aunque pueda no ser neutral con respecto a su orientación discursiva (Bousfield, 2008b: 136, 151).

Siguiendo la posición de Bousfield (2008a) y Culpeper (2008), creemos que para comprender el fenómeno de la descortesía hay que añadir como elemento necesario a esta definición de mínimos las intenciones por parte del emisor, que adopta a propósito un comportamiento comunicativo conflictivo con la intención de llevar a cabo un ataque contra la imagen del destinatario; asimismo, para que la descortesía se considere exitosa en una dimensión perlocutiva, la intención del hablante debe ser entendida por quienes desempeñan un papel de receptor. También adoptamos la posición de Bousfield (2007, 2008b) cuando propone una simplificación de los modelos de Culpeper (1996, 2005) y Culpeper, Bousfield y Wichmann (2003), a la hora de presentar un modelo que dé cuenta tanto del papel del emisor como del papel del destinatario. Bousfield (2007: 2186-2187; 2008b: 132, 138) plantea que los actos de amenaza de la imagen pueden llevarse a cabo de dos maneras que pueden ser complementarias:

- no mitigada, en contextos en los que la mitigación es requerida y equivale a cortesía, y/o
- deliberadamente agresiva, amenazando la imagen del destinatario de manera exacerbada, potenciada o maximizada de alguna forma para aumentar el daño infligido a la imagen.

Según este modelo, todo tipo de estrategias de descortesía se funda en un principio basado en dos tácticas: la descortesía directa (*on record impoliteness*), que incluye la abiertamente conflictiva, y la descortesía encubierta (*off record impoliteness*), transmitida indirectamente a través de una implicatura.

Las consideraciones de Bousfield (2008b) son especialmente relevantes para nuestro análisis ya que se enfocan especialmente en las relaciones de poder de los interactuantes, señalando que este rasgo es dinámico, fluido y negociable incluso en contextos con jerarquías rígidas. Si, por un lado, no hay y no puede haber interacción sin relaciones de poder, la descortesía en sí es un ejercicio de poder, ya que podría decirse que, al alterar el futuro entorno de acción de los interlocutores, siempre tiene un efecto sobre el destinatario (Bousfield y Locher, 2008: 8-9). Por otro lado, teniendo en cuenta la naturaleza ficcional de nuestro corpus, hay que recalcar el efecto que la descortesía tiene en el nivel del diseño de audiencia. También reparamos en el hecho de que en las interacciones discursivas el funcionamiento del poder es relativo, no absoluto y es objeto de negociaciones continuas (Culpeper, 2008: 33-34, 37); Culpeper (2008: 38), resumiendo las reflexiones de Beebe (1995: 159-160), desglosa las finalidades concretas que tiene el uso de la descortesía encaminada a la obtención de poder:

- para parecer superior;
- para tener poder sobre las acciones;
- para obtener poder en la conversación.

El marco teórico que hemos venido trazando representa nuestro punto de referencia a la hora de abordar los guiones de la serie televisiva *Vis a vis* como corpus de estudio para observar secuencias extendidas de interacción en el ámbito de la (des)cortesía de primer orden, dentro del contexto comunicativo que describimos en el § 1. Nuestro caso de estudio se sitúa en un entorno carcelario de ficción, caracterizado por la extrema desigualdad de poder entre el grupo de internas y la administración penitenciaria, así como dentro del grupo de las reclusas. El mantenimiento del poder vertebró la organización e incluso la existencia misma de la institución y determina unas altas expectativas de conductas relacionadas con la amenaza, la manipulación y la coacción, así como generalmente de acciones descorteses. Sin embargo, en las dinámicas comunicativas hay espacio también para movimientos propiamente corteses dentro de las dinámicas de la alineación y de la afiliación. Obviamente, no podemos olvidar que nuestro análisis trata de un producto de ficción, y que, por lo tanto, los recursos que aparecen en los diálogos están diseñados para el disfrute por parte de la audiencia.

Si, por un lado, el conflicto y sus dinámicas son un mecanismo primordial a la hora de crear un entretenimiento dramático, así como para promover interés por la trama y la caracterización, por otro lado es necesario proponer la cuestión del vínculo que hay entre las interacciones descorteses y el entretenimiento. Siguiendo a Culpeper (2005), observamos que el entretenimiento de la audiencia, confirmado por el impacto del comportamiento verbal agresivo en programas de televisión (véase, por ejemplo, Fuentes Rodríguez, 2013), puede nacer de varias fuentes, que también pueden darse a la vez. Por una parte, hay un placer “egoístico”, que depende de un sentimiento de superioridad que el espectador alberga con respecto a los personajes, que puede fundirse con la percepción de estar “a salvo”, y cierta complacencia, así como con un placer “autorreflexivo” que se obtiene al observar a alguien que se encuentra en un estado peor. Por otra parte, los recursos descorteses actúan como índices convencionales de emoción del hablante, que, en el caso específico de esta serie de ambiente carcelario, pueden anticipar o combinarse con episodios de violencia física; de ahí su uso para desencadenar el placer intrínseco que otorga una emoción fuerte o violenta. Finalmente, recordemos que, además de constituir una estrategia dirigida a lo emotivo y afectivo para entrar en sintonía emocional con el público, el uso de recursos descorteses puede entretener a la audiencia por su creatividad verbal (véase Bousfield y McIntyre, 2018) y sus eventuales efectos humorísticos.

Siguiendo el enfoque metodológico descrito en el § 3, nos detendremos en los intercambios comunicativos que en los guiones se designan explícitamente como irónicos o sarcásticos, considerándolos en el entorno de la expresión de la (des)cortesía. En el presente estudio no abogamos por una determinada teoría de la ironía o del sarcasmo³, ni proponemos un modelo de estos fenómenos, sobre los cuales hoy en día sigue habiendo poco acuerdo, sin que se haya determinado si difieren uno del otro y en qué medida (Taylor, 2015: 131). El hecho de que se perciban como fenómenos contiguos con algún tipo de superposición resulta claro ya en ámbito lexicográfico, como en el *Diccionario de la lengua española*, donde el término *ironía* aparece entre las definiciones de *sarcasmo*:

sarcasmo

Del lat. tardío *sarcasmus*, y este del gr. *σαρκασμός* *sarkasmós*.

1. m. Burla sangrienta, ironía mordaz y cruel con que se ofende o maltrata a alguien o algo.
2. m. Ret. Empleo de la ironía o burla del sarcasmo con fines expresivos.

³ Para una revisión y análisis de cinco de los modelos teóricos que, dentro de la Pragmática, han tenido mayor trascendencia en el estudio de la ironía verbal, puede verse el reciente artículo de De la Casa Gómez (2021).

ironía

Del lat. *ironiā*, y este del gr. *ειρωνεία* *eirōneía*.

1. f. Burla fina y disimulada.
2. f. Tono burlón con que se expresa ironía.
3. f. Expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada.

Nuestro interés se basa en el hecho de que se trata de conceptos de segundo orden cuyo eje es la expresión de la actitud y de la intención del hablante, que pueden generar efectos que van de lo cortés —por ejemplo, generando complicidad con el interlocutor en aras de estrechar lazos con él— a lo descortés —atacándolo a través de la crítica (De la Casa Gómez, 2021: 90). De hecho, Leech (2014: 232, 233) habla de “sarcasmo o ironía conversacional”, destacando que en la ironía la descortesía se expresa de manera encubierta y que el significado se puede desambiguar a través del contexto. Culpeper (1996: 356-357) prefiere denominar *sarcasmo* al fenómeno rubricado por Leech como *ironía*, identificándolo como el uso insincero de estrategias de cortesía al servicio de la disarmonía social; a su vez, Culpeper (2005) y Bousfield (2008a) incluyen el sarcasmo en la macrocategoría de la *descortesía encubierta*, denominada por Culpeper (2011) *descortesía implicacional*; también recordamos los trabajos de Taylor (2015, 2016), en los que se cuestiona la relación entre el sarcasmo y el uso de estrategias de cortesía obviamente insinceras (*mock politeness* según Culpeper, 2005), también desde una perspectiva plurilingüe. Al utilizar este enfoque, no consideraremos los enunciados marcados como irónicos o sarcásticos que no atribuyamos al ámbito de la (des)cortesía.

3. CORPUS DE ESTUDIO Y ENFOQUE METODOLÓGICO

Nuestra aproximación se basa en los guiones originales de las cuatro temporadas de la exitosa serie española *Vis a vis*, producida entre 2015 y 2019 por Globomedia para Antena 3 y posteriormente para FOX España, y emitida ahora también en la plataforma estadounidense Netflix, a través de la cual ha cosechado un éxito mundial⁴. En la serie, ambientada en dos imaginarias cárceles españolas para mujeres, Cruz del Sur y Cruz del Norte, la protagonista, Macarena, es una joven ingenua que, inducida por su jefe, ha cometido varios delitos de malversación de fondos en la empresa en la que trabaja. Cuando es recluida en la cárcel, entra en un mundo inexplorado y violento en el que forzosamente se tiene que relacionar con las demás presas; poco a poco Macarena irá transformándose en una persona totalmente diferente, entre traiciones, alianzas y la búsqueda de una gran suma de dinero que supuestamente se encuentra escondido⁵.

La metodología que adoptamos combina un análisis cuantitativo y cualitativo, conectando perspectivas relacionadas con la Lingüística de corpus, la Pragmática y la Estilística (Bednarek, 2010: 2), en el ámbito de lo que se ha venido denominando “estudios del discurso asistidos por corpus” (CADS, *corpus-assisted discourse studies*) (Partington, 2004). El uso de medios electrónicos nos ayudará a centrarnos inicialmente en los datos, dando credibilidad a las generalizaciones y evitando en la medida de lo posible ‘escoger interesadamente’ (según la conocida crítica de Widdowson, 2000) pequeñas cantidades de datos con el objeto de respaldar opiniones preconcebidas. También es irrefutable que nuestras observaciones no pueden evitar por completo la subjetividad, ya que seleccionamos los objetos de estudio según nuestros intereses y sabemos que distintos métodos de observación dan acceso a diferentes fenómenos. Sin embargo, creemos que efectivamente una metodología de corpus nos permite estudiar el lenguaje “con cierto grado de objetividad [...] donde antes solo nos atrevíamos a especular” (Kilgarriff, 1997: 137).

El corpus completo que manejamos se compone de 40 documentos, que corresponden a los episodios de las tres temporadas de la serie⁶, con un total de 452.701 *tokens*⁷ y 362.195 palabras. Utilizando el programa Sublime Text 3 (<https://www.sublimetext.com/3>) creamos unas etiquetas XML, formadas por un atributo (name, type) y un nombre, que permitieran un análisis muy detallado de los guiones por medio del administrador de corpus y software de análisis Sketch Engine (<https://www.sketchengine.eu/>), marcando la apertura de los diálogos de los personajes, como, por ejemplo, <PER name="MACARENA">, de las descripciones (<DES type="DES">) y de las acotaciones (<ACO type="ACO">); estas se crearon anidándolas dentro de las etiquetas <PER name="XXX">, para mantener evidente la relación entre las acotaciones y los personajes a los que se refieren.

⁴ Mi gratitud va a Andrés Cuenca Lillo, director de *casting* de cine y televisión, por haberme facilitado los guiones de la serie.

⁵ <https://www.seriesycine.com/series/vis-a-vis/> [Último acceso 02/07/2020].

⁶ Si bien el producto final de una serie televisiva acostumbra a denominarse ‘episodio’, los guiones de serie suelen dividirse en ‘capítulos’. Al ser nuestro objeto de estudio el producto discursivo en el que se origina la serie televisiva, en los ejemplos señalamos el número del capítulo correspondiente.

⁷ En Sketch Engine, el programa que utilizamos para gestionar el corpus, los *tokens* incluyen las palabras y los signos de puntuación, mientras que las *palabras* son un tipo de *token* que comienza con una letra del alfabeto; de ahí la falta de coincidencia entre estos dos valores.

Para analizar los actos de habla que recaen en la esfera de la ironía y el sarcasmo en los diálogos de la serie, nuestro punto de partida han sido las acotaciones, que pueden definirse como aclaraciones explicativas sobre elementos del guion que aportan información adicional para los actores y para el equipo de producción en general. Al situarse en el estrato del emisor colectivo (§ 1), las acotaciones no llegan de manera directa a la audiencia, sino que solo pueden ser percibidas indirectamente a través de la puesta en escena y de la interpretación de los actores; su uso nos recuerda que los guiones están contruidos siempre teniendo en mente un texto multimodal, con vistas a la creación de un producto audiovisual. Normalmente, las acotaciones se han denominado ‘de acción’, cuando describen movimientos concretos del personaje, proporcionando alguna información práctica (p. ej., en nuestro corpus, “saca un fajo de billetes”, “busca uniforme” o “hace gesto con el dedo”) o ‘de intención’, cuando anuncian claves interpretativas (Gómez Martínez y García García, 2011: 190), como, en nuestro corpus, “alucinada”, “bromea” o “pillada por sorpresa, tapa”. En realidad, la observación de las acotaciones de nuestro corpus supera esta clasificación esquemática, pues plantea una estrecha relación de la gestualidad y la proxémica con las actitudes, las disposiciones y las reacciones emocionales, no solo en acotaciones como “asiente y se emociona” o “pega la carita a la puerta conmovida”, sino también en la interpretación que se da de otras como “ante la mirada asesina de Anabel recula”, “se coloca delante de ella” o “la mira arriba abajo”, en las que los movimientos o los gestos manifiestan físicamente el principio de las metáforas conceptuales, cuyo dominio base son las acciones corporales. En algunos casos, también las descripciones pueden otorgar información e indicaciones acerca de las claves interpretativas emocionales, generalmente de manera más extensa y sin que haya necesariamente una vinculación directa con los diálogos de un determinado personaje.

Partiendo del presupuesto de que, además de los diálogos, también las acotaciones y las descripciones pueden “indicar la disposición emocional del personaje hacia personas, cosas, situaciones o eventos” (Kaplan, 2004: 62), las consideramos desde el punto de vista analítico como marcas metalingüísticas elaboradas por los guionistas y dirigidas a los actores y directores, que transparentan la ideación de las intenciones de los personajes dentro de la construcción ficcional. La perspectiva metalingüística ha sido utilizada, por ejemplo, en Partington, 2007, quien utiliza tres amplios corpus de comunicados de prensa, entrevistas políticas y periódicos, y en Taylor, 2015, que se basa en un fórum *online*; en Garcés-Conejos Blitvich, 2012 se analiza la cortesía de primer orden en un corpus de comentarios colgados en YouTube en los que se comenta el comportamiento de dos tertulianos de un popular programa televisivo.

Un análisis basado en un enfoque metalingüístico de primer orden, que utiliza aspectos clasificatorios y metapragmáticos de los textos originales, nos permite abordar la concepción y la percepción no académica de los fenómenos de la ironía y del sarcasmo relacionados con la (des)cortesía. El análisis del metalenguaje también supone a veces un ‘atajo’, ya que los guiones nos ofrecen fragmentos discursivos en los que las intenciones del hablante y el contexto son más explícitos y a menudo van seguidos por una determinada reacción de los participantes en la interacción. Evidentemente, los enunciados destacados por estas marcas metalingüísticas no son los únicos que podrían considerarse irónicos o sarcásticos; los guionistas los señalan cuando caben varias posibilidades de interpretación, para que todos los elementos de la puesta en escena concurran a crear el efecto previsto.

4. ANÁLISIS

Por medio del administrador de corpus y software de análisis Sketch Engine (<https://www.sketchengine.eu/>) hemos gestionado el corpus y, en concreto, la cuantificación de las recurrencias de *irón**, *iron*, *sarcá** y *sarca**, que luego nos han permitido observar secuencias extendidas de interacción evaluadas metalingüísticamente por el “emisor colectivo” como “irónicas” o “sarcásticas”.

La búsqueda de *irón** e *iron* nos devolvió 105 recurrencias, mientras que la de *sarcá** y *sarca** se quedó en 37 casos, todos situados en las acotaciones y en las descripciones; la exigüidad de los datos es debida, por un lado, al hecho de que en los guiones predominan diálogos y estos, por lo menos en nuestro corpus, no contienen referencias metalingüísticas a la ironía o al sarcasmo; por otro lado, como acabamos de comentar, la presencia de marcas metalingüísticas no es siempre necesaria, ya que la interpretación de los enunciados puede ser suficientemente perspicua.

En la Tabla 1 y en la Tabla 2 presentamos una elaboración de los sustantivos y adjetivos respectivamente con base *irón*/iron* y *sarcá*/sarca** y sus combinaciones, localizadas a través de la herramienta de concordancias; la suma de las recurrencias no corresponde con las recurrencias totales, ya que son posibles combinaciones múltiples (p. ej. “Maca le mira con siniestra ironía”).

Tabla 1: Realizaciones de *irón** e *iron*.

| | |
|---|----|
| <i>Irónica</i> | 30 |
| <i>Irónico</i> | 24 |
| <i>Ironía (sustantivo solo)</i> | 19 |
| <i>Ironía + negra/ amarga/ peculiar/ siniestra</i> | 10 |
| <i>Irónico/a + verbos de habla (hablar/ asentir /seguir / adelantarse/ ejemplificar/ señalar/ retorcerse)</i> | 10 |
| <i>Irónico/a + mirar</i> | 9 |
| <i>Con ironía</i> | 7 |
| <i>Irónico/a – Con ironía + sonreír</i> | 6 |
| <i>irónico duro/ escéptico/ seco</i> | 4 |
| <i>Irónico/a + reírse</i> | 1 |
| <i>Irónico/a + impotente</i> | 1 |
| <i>Irónica, ácida</i> | 1 |
| <i>Conteniéndose, pero irónica</i> | 1 |
| <i>Disimula irónica</i> | 1 |
| <i>Sin miedo, con ironía</i> | 1 |
| <i>Pausa, irónico</i> | 1 |
| <i>Una imagen lírica, pero irónica</i> | 1 |
| <i>Ironizar</i> | 1 |
| <i>Un poso amargo e irónico</i> | 1 |
| <i>Tono irónico duro</i> | 1 |
| <i>Su peculiar ironía</i> | 1 |

Tabla 2: Realizaciones de *sarcá** y *sarca**.

| | |
|-------------------------------------|----|
| <i>Sarcástica</i> | 18 |
| <i>Sarcástico</i> | 11 |
| <i>Sarcástico/a + mirar</i> | 2 |
| <i>Sarcástico/a + sonreír</i> | 2 |
| <i>Sarcástico/a + reír</i> | 1 |
| <i>Sarcástico/a + apretar</i> | 1 |
| <i>Una mezcla de sarcasmo e ira</i> | 1 |
| <i>Sin sarcasmo</i> | 1 |
| <i>Más sarcástica todavía</i> | 1 |

A través de la necesaria contextualización de las recurrencias de los elementos resumidos en la Tabla 1 y en la Tabla 2, elaboramos un análisis cualitativo de los enunciados marcados como irónicos o sarcásticos, basándonos en el entorno dialógico y situacional en el que se hallan. Los enunciados situados explícitamente en un entorno irónico que hemos interpretado como descorteses corresponden aproximadamente a un 60% de los casos, mientras que un 15% lo clasificamos como cortés; por lo que se refiere al sarcasmo, ha resultado descortés el 53% de los enunciados y cortés el 13%. No ha sido posible situar en el marco de la (des)cortesía el 25% de los enunciados irónicos y el 34% de los sarcásticos.

A continuación, teniendo en cuenta la distribución de estos enunciados en el ámbito de la (des)cortesía, centramos nuestra atención primariamente en los enunciados descorteses que se enmarcan en la búsqueda y en el mantenimiento del poder, diferenciando los papeles de emisor, objeto y destinatario de la ironía o del sarcasmo, para luego hacer referencia a los principales valores (des)corteses de estos recursos.

4.1 Ironía y sarcasmo con efectos descorteses

En una serie de intercambios aparece como elemento dominante la introducción de un elemento discordante externo o contextual (véase Taylor, 2015, 2016), concretamente un escenario distinto al de la situación existente. Consideremos este fragmento:

(1)

ZULEMA

Y ahora es cuando empieza el juego.

AKAME

(a Mercedes) ¿Qué pinta ella aquí?

ZULEMA

(con ironía) Soy su representante. La cosa está así: Nosotras tenemos el número del contenedor de tu hermano, y tú no. (VV Cap. 4 Temporada 3)⁸.

En el ejemplo (1), durante un enfrentamiento entre reclusas, la china Akame lleva a cabo un acto descortés hacia Zulema, evitando dirigirle directamente la palabra, y, de hecho, amenazando su imagen positiva, al no reconocerla como interlocutora. Sin embargo, Zulema se apropia del turno de palabra y contesta de manera pragmáticamente insincera autocalificándose como una persona que gestiona asuntos profesionales, para luego aclarar su posición de poder; el uso de la ironía resulta descortés, ya que ridiculiza la situación real y a su interlocutora.

(2)

CASTILLO

Empiezas a parecerme a esos boxeadores viejos que creen que pueden seguir ganando combates porque una vez fueron campeones.

ZULEMA se la come. En la pantalla del ecógrafo, las bolas de pólvora en forma de manchas negras redondas. TEDAX señala.

TEDAX

Ahí está el explosivo...

ZULEMA

(Sarcástica) No me digas si es niño o niña... prefiero esperar a que nazca. (VV Cap. 6 Temporada 3).

También en el ejemplo (2), Zulema, después de tolerar (“se la come”) el ataque verbal descortés del inspector Castillo, se dirige al experto en explosivos evocando un escenario incongruente con respecto al real, esta vez remedando la voz de una mujer embarazada que se somete a una ecografía. El enunciado afecta de manera descortés al agente de los TEDAX (e indirectamente al inspector), ya que recategoriza su pertenencia profesional; de manera parecida a (1), el cambio de escenario materializa la estrategia descortés descrita por Culpeper (1996: 358) como “do not treat the other seriously” y sirve a Zulema para zafarse de la situación concreta, asimétricamente desfavorable, y reafirmar su poder y su superioridad intelectual.

(3)

ANABEL

(a Zulema, irónica) Zulema... ¡qué sorpresa...! ¿Me recomiendas Marruecos para ir de vacaciones?

ZULEMA

(sarcástica) Mejor vete a Tailandia... hay mucha prostitución y una madame como tú se sentirá como en casa... (VV Cap. 2 Temporada 2).

El ejemplo (3) nos ofrece la posibilidad de observar un diálogo en el que ambos turnos de habla están acotados respectivamente como irónico y sarcástico; en este fragmento, Zulema vuelve a ingresar en la cárcel después de haberse evadido y haber escapado a Marruecos. Anabel, una de las reclusas más violentas, corrompida y corruptora, la recibe de manera aparentemente cortés, pero intrínsecamente descortés, ya que el interlocutor (y la audiencia) perciben inmediatamente la incongruencia contextual y el cambio de escenario, del ámbito carcelario al de un posible encuentro casual por la calle. El acto descortés indirecto es reconocido por Zulema, quien inicialmente preserva su imagen con una respuesta en la que aborda el *dictum*, lo que se expresa literalmente (véase Partington, 2007: 1557), y asume el cambio de escenario propuesto por su contrincante, para luego atacarla sarcásticamente con un acto abiertamente descortés, en el que directamente la acusa de proxenetismo, reafirmando una vez más su poder.

⁸ Para una mayor visibilidad, en los ejemplos marcamos en cursiva las referencias metalingüísticas a la ironía o al sarcasmo.

(4)

CASTILLO

Tres manos izquierdas amputadas. ¿Sabes a quién pertenecían...?

ZULEMA mira a CASTILLO *irónica*.

ZULEMA

¿A alguien que se pasó con la manicura...?

CASTILLO coge un informe escrito.

CASTILLO

La autopsia preliminar ha determinado que las amputaron hace unos cinco días. Pertenecen a tres varones, de entre treinta y cuarenta años. Entre las uñas han descubierto arena roja... característica de las zonas desérticas del norte de Argelia...

CASTILLO mira *irónico* a ZULEMA.

CASTILLO

Creo que tus amigos se van a tener que limpiar el culo con la mano derecha... Cosa que no está bien vista en el islam...

ZULEMA

¿Tengo que estar impresionada? (VV Cap. 2 Temporada 2).

En (4) el inspector Castillo y Zulema se enfrentan con armas irónicas en su lucha por prevalecer. El mecanismo irónico puesto en marcha por Zulema se basa en un cambio de escenario a la hora de formular una respuesta incongruente con la que no acepta el planteamiento serio del interrogatorio e implícitamente no reconoce la autoridad del comisario; se trata del mismo mecanismo que en el ejemplo (2) se utilizaba en un enunciado calificado como sarcástico. Aparentemente Castillo no acusa el golpe de manera inmediata, pero en el enunciado irónico siguiente amenaza abiertamente la imagen de Zulema, como reconoce el personaje, utilizando un mecanismo basado en la incongruencia contextual, marcado en el contexto con la variación introducida por el registro coloquial y el rasgo intensificador del disfemismo “culo”.

(5)

SANDOVAL

Saray Vargas: Compañera de celda e íntima de Zulema.

CASTILLO

¿Esa zorra tiene amigas?

DIRECTORA

(apuntilla) Es lo más parecido a una amiga que Zulema puede llegar a tener... Siempre van juntas y hacen piña.

CASTILLO

(irónico) La gitana y la árabe... parece un puto anuncio de Benetton... (VV Cap. 9 Temporada 1).

En (5) Castillo, el doctor Sandoval y la directora de la cárcel están considerando las posibles maneras de sofocar un motín. El inspector, con su enunciado irónico, no amenaza directamente la imagen de sus interlocutores, sino que sugiere una hipotética imagen amistosa que reúna a una mujer árabe (Zulema) y a una mujer gitana (Saray), evocando una conocida campaña de publicidad y señalando al mismo tiempo la incongruencia entre esa situación y el escenario real del motín carcelario. De esta manera, Castillo reúne una determinada información, resalta el contraste de la situación real con el escenario evocado basándose en una coincidencia visual y añade un elemento intensificador que funciona como marca irónica (“puto”) para criticar el objeto de su atención (véase Partington, 2007: 1553). La orientación es negativa y descortés hacia las reclusas, pero al mismo tiempo tiene una orientación expresiva de naturaleza humorística que puede generar complicidad con los interlocutores (véase De la Casa Gómez 2021: 90). La misma orientación expresiva se manifiesta en los ejemplos (6) y (7), sin que haya una evidente voluntad descortés hacia terceras personas:

(6)

FABIO

Qué pasa, amigo... ¿Cómo vas?

CASTILLO

De puta madre... *(Irónico)* Igual me voy a Marbella con los de Asuntos Internos... (VV Cap. 11 Temporada 2).

En (6) la respuesta irónica de Castillo menciona un escenario amistoso y de diversión que contrasta con la situación real y que sigue en la misma línea con que se abre el enunciado, utilizando una locución que tiene una intención ponderativa positiva, a pesar de que se use el mismo calificativo despectivo que en (5). Asimismo, por el contexto (el inspector acaba de tener un desencuentro con sus superiores), se trata de una evidente insinceridad del hablante situada en el nivel proposicional del enunciado. Al romperse la condición de sinceridad de un acto de habla asertivo (véase Haverkate, 1985), se genera una implicatura que lleva a la negación del contenido proposicional. En este caso, además del efecto expresivo, es evidente que el locutor evalúa negativamente la situación que está comentando, pero la expresa de una manera críptica que resulta descortés para su interlocutor. Por otro lado, también podríamos interpretar el acto de habla como un acto autocrítico que amenaza la propia imagen del hablante (véase § 4.2), algo que reforzaría la interpretación expresiva del recurso y nos llevaría a considerar el enunciado como afiliativo.

(7)

CASTILLO

(mira a la pecera) ¡¡Pipiolo!! (*sarcástico*) Entra coño... que nos falta uno para echar un mus...

PIPIOLO entra solícito con otra silla, se sienta y coloca una grabadora encima de la mesa. CASTILLO habla serio.

CASTILLO

Ya han pasado once días, ¿dónde cojones está Amaia? (VV Cap. 9 Temporada 2).

En (7) Castillo, desde la sala de interrogatorios (la “pecera”), se dirige al agente Pipiolo que se ha quedado en el pasillo, exhortándolo a entrar y a sentarse a la mesa que comparte con dos reclusos. A continuación, evoca el contexto incongruente de una partida de naipes, que comparte con la situación real la posición de las personas alrededor de una mesa. El desajuste marcado como “sarcástico” aquí produce un efecto descortés y de burla hacia los detenidos que se encuentran en la sala para ser interrogados, pero principalmente se trata de un recurso expresivo y humorístico, enfocado hacia la caracterización del personaje, del que la siguiente acotación (“serio”) destaca el cambio de tono y la vuelta a una actitud más profesional.

Como en (5), también el valor marcado como “irónico duro” y “sarcástico” respectivamente en los enunciados de Carolina en el ejemplo (8) y en el de Macarena en (9) rompe con la condición de sinceridad:

(8)

FABIO

Sí; no quería inquietarte. Han asesinado a una presa. Siento no habértelo contado, pero tampoco estaba yo para hablar, Carolina... Ésa es la verdad.

CAROLINA sigue comiendo tensa y comienza a hablar con energía y un *tono irónico duro*.

CAROLINA

No, si te entiendo perfectamente. Llegas por la noche, te sientas en tu sofá y no viene a cuento decir “Oye, han asesinado a una mujer en mi trabajo”. Es lógico... (VV Cap. 2 Temporada 1).

(9)

SARAY

(a Zulema) Me he enterado de lo de la pelea ¿Ahora eres íntima de esta pija?

ZULEMA no dice nada. MACA se adelanta, irónica.

MACARENA

Sí... ahora somos uña y carne. (*sarcástica*) Primero te robé la novia y ahora te voy a robar a tu amiga.

SARAY escupe la pasta de dientes.

SARAY

¿Robar tú, rubita? Qué pena das cuando intentas hacerte la dura. Además, que sepas que la Rizos está conmigo... (VV Cap. 6 Temporada 2).

En (8) el texto de la descripción pone en relieve la tensión del personaje y su enérgica voluntad de expresar su contrariedad a la hora de tildar de “lógico”, de manera pragmáticamente insincera, el comportamiento de Fabio en el contexto retratado en su enunciado. La intención real de Carolina es la de reprochar al marido su incapacidad o falta de voluntad para comunicarse con ella, amenazando su cara positiva; para lograr su objetivo, también se hace eco de sus hipotéticas palabras en una simulación contrafactual. En el ejemplo (9) se mantiene una estructura similar: a una respuesta afirmativa pragmáticamente insincera, Macarena añade un comentario explicativo que se hace eco de un hipotético pensamiento atribuido a Saray, del que implícitamente se distancia. Macarena, de este modo, amenaza

la imagen positiva de su interlocutora, tildando de desatinada su actitud y, de paso, insinuando que le tiene miedo. Especialmente este acto ilocutivo descortés es abiertamente reconocido por Saray por medio de una interrogativa atribuida –véase más adelante el comentario a los ejemplos (26) y (27)– que sirve para formular el desacuerdo (“¿Robar tú, rubita?”) y, a la vez, preparar el contrataque a la imagen positiva de la interlocutora.

En el ejemplo (10), al enunciado pragmáticamente insincero del funcionario de prisiones Fabio le sigue el eco de las opiniones de la interlocutora, sometido a un proceso de desfiguración; de esta manera, el escenario escolar e infantil se configura como un contexto incongruente con la situación real, que es el objeto de la ironía y del acto de descortesía indirecta. La intención descortés de Fabio es abiertamente reconocida por la directora, que lo invita a desistir de su intento:

(10)

DIRECTORA

Un especial de Alsina y Lucas sobre cárceles... Quieren que explique las ventajas del MIP, el Modelo privado.

FABIO

(Irónico, duro) Genial, las ventajas son muchas. Tras una reyerta, se les castiga sin ir al recreo y se les quita el postre...

DIRECTORA

No empecemos. (VV Cap. 8 Temporada 1).

En (11) el funcionario insiste en su propósito descortés (“sarcástico”) obteniendo otro efecto perlocutivo evidente en la acotación “encabronada”, pero en este caso el interlocutor es Castillo. Aquí Fabio inicialmente retoma, repitiéndolo, el adjetivo “negra”, para luego remedar la voz de la directora, concretamente en su afán de imponer un lenguaje políticamente correcto entre los funcionarios de la prisión. En este caso, no se propone un escenario propiamente incongruente, sino que se tilda como inadecuada, y por lo tanto de alguna manera también incongruente, la actitud de la directora, con una evidente amenaza a su imagen positiva:

(11)

CASTILLO

¿Pero quién cojones deja a la negra esta entrar aquí...?

FABIO

(sarcástico) Negra, no. Afroamericana, Castillo, Afroamericana...

DIRECTORA

(Taxativa, encabronada) Llevadla a una celda... (VV Cap. 9 Temporada 1).

Un enunciado irónico también puede servir como apoyo para introducir un enunciado abiertamente descortés, como en el caso de (12), en el que volvemos a encontrar un enunciado pragmáticamente insincero y a la vez agresivo hacia la imagen del interlocutor, cuya profesionalidad se menosprecia enlazándola con oficios de poca monta desde el punto de vista de la acción policial:

(12)

FABIO

¿Alguien me podría haber informado de que una antigua compañera iba a entrar, no...?

INFILTRADA

(irónica) Claro, a ti... al bedel, a las de la limpieza... (seria) Se te ha olvidado de que eres un puto funcionario de prisiones... no se te informa de los operativos de la policía nacional (VV Cap. 6 Temporada 2).

Si, por un lado, la insinceridad de la ironía resulta del incumplimiento de la condición de sinceridad del acto de habla (De la Casa, 2021: 86), por otro lado, en nuestro corpus, observamos que los enunciados marcados como irónicos o sarcásticos pueden ser descorteses de manera directa, o bien de manera indirecta, usando la cortesía como medio para llevar a cabo un acto descortés y amenazante:

(13)

VALBUENA

...Así que vosotras sois las candidatas a Centinela. He estado estudiando vuestros currículums... *(lee sarcástico)* muy completos: puta, ladrona, yonki...

Se echa a reír idiota. Mira a RIZOS esperando que se ría. Esta se sonríe forzada.

VALBUENA

Sinceramente... A ninguna de vosotras la dejaría pasear a mi perro... (VV Cap. 4 Temporada 2).

(14)

ZULEMA

(*sarcástica*) El Simón éste, un fenómeno. Te preña y te mete en chirona... (Maca calla. Zule cambia) ¿Has pensado sobre mi oferta de negocio, cariño? (VV Cap. 4 Temporada 1).

En los ejemplos (13) y (14) se aprecia un desajuste a nivel cotextual, marcado por el uso del registro coloquial en (14) y el uso jergal ("yonki") en (13). La orientación positiva de la primera parte del enunciado queda contradicha y anulada por la segunda parte, que de manera explícita evalúa negativamente un objeto (los currículums o el amante) que forma parte del territorio del interlocutor, afectando a la vez y de modo directo a su imagen negativa y positiva. En (15) la respuesta despreferente de Rizos no detiene a Valbuena, que entra en la celda e irónicamente da las gracias a la detenida, llevando a cabo un acto insinceramente cortés, que no se ajusta al comportamiento del funcionario:

(15)

VALBUENA

¿Se puede?

RIZOS

No.

VALBUENA

(*Entra, irónico*) Muchas gracias, morenita. Ferreiro, tienes una vista de urgencia en el Juzgado. Esta tarde. (VV Cap. 11 Temporada 1).

En (16) asistimos a un *crescendo* de sarcasmo en el enfrentamiento entre Zulema y Saray, combatido con las armas de la insinceridad pragmática y a la vez el uso insincero de estrategias corteses, basándose en un escenario incongruente que, en todo caso, mantiene un punto de apoyo con la situación real. Saray sigue la línea del *dictum* para preservar su imagen positiva y al mismo tiempo reaccionar al ataque con las mismas armas:

(16)

ZULEMA se levanta súbitamente y se sienta delante de SARAY. Está claramente cabreada.

ZULEMA

(*Sarcástica*) Te felicito, gitana. Desde que eres madre está saliendo lo mejor de ti.

SARAY

(*Más sarcástica todavía*) Eso nos pasa a todas las madres, ¿no? Cuando quieras compartimos consejos, cositas de mamás...

ZULEMA y SARAY frente a frente. Un segundo de silencio. TODAS atentas. (VV Cap. 4 Temporada 4).

En (17) la fuerza amenazante del sarcasmo está al servicio de la manipulación y de la humillación física y pasa por un acto aparentemente autoamenazante ("qué tonta"):

(17)

FÁTIMA

¿Alguien tiene dos esponjas?

De pronto, desde el otro lado de los vestuarios, suena una voz rotunda.

GOYA OFF

¡Yo tengo dos esponjas... ven aquí!

FÁTIMA se gira. En la última ducha se encuentra GOYA, desnuda, bajo la ducha. Con el pelo lacio y mojado. Desasosegante, GOYA le muestra la esponja.

GOYA

¿No me has oído? Ven aquí, no seas mal educada...

FATIMA duda, pero finalmente va hasta la ducha donde está GOYA.

GOYA

(*Sarcástica*) Ah... ¡qué tonta! Sólo tengo una esponja... y tengo que ducharme... Tengo una idea... ¿por qué no me enjabonas, Dos Esponjas? (VV Cap. 4 Temporada 4).

En nuestro corpus, las indicaciones y acotaciones que señalan una lectura irónica o sarcástica pueden encontrarse en correspondencia con enunciados interrogativos o bien en respuestas a preguntas. Por ejemplo, en (18) y (19) los enunciados interrogativos de confirmación presuponen una inversión de las narraciones o de los escenarios que se consideran:

(18)

RIZOS, junto a SARAY y cuatro o cinco PRESAS que han hecho el examen están escuchando los resultados que lee VALBUENA.

VALBUENA

Belinchón, un tres. García, un cero con cinco... (*sarcástico*, la mira) venías preparada, ¿eh?

GARCÍA se va de malos modos. (VV Cap. 12 Temporada 2).

(19)

HELENA saca la ropa de la bolsa. Una faldita corta (tipo colegiala), con legins rotos, camiseta bacala y unas zapatillas converse. FABIO la mira sorprendido.

FABIO

(vacilón) ¿Y esta ropa quién la eligió? ¿Tu prima la poligonera?

HELENA

(*irónica*) Parece que ya se te ha olvidado cómo funciona una infiltración. No se puede llevar uniforme, ¿sabes? (VV Cap. 9 Temporada 2).

En los ejemplos (20), (21), (22) y (23) la ironía se desencadena con fuerza descortés en reacción a unos enunciados interrogativos que el interlocutor estima inoportunos o ingenuos:

(20)

NEREA toma un desayuno en la barra del bar cuando un HOMBRE se acerca a ligar con ella.

HOMBRE

¿Hay alguna razón para que una chica guapa desayune sola?

NEREA le mira *irónica*.

NEREA

(Tras pensarlo) Básicamente que llevo quince sesiones de quimio, cuatro de radio, una mastectomía y tengo programado un vaciado de útero... ¿Qué tal?

El HOMBRE no sabe si habla en serio o no, pero la cara seria y dura de NEREA se lo confirma. (VV Cap. 4 Temporada 3.)

(21)

MACA

Joder, ¿qué van a hacer con un cadáver?.

FABIO

(*irónico*) Teniendo en cuenta la descomposición... imagino que procurar que no se desmiembre... (VV Cap. 4 Temporada 2).

(22)

MIRANDA

Pero nadie te ha visto traerla ¿verdad? (Fabio niega) Bien, pues empecemos. ¿Alguien me puede explicar por qué esa demente ha matado a su marido?

CASTILLO

(*Irónico*) No sé... ¿Porque es una puta chalada? Sólo sé que si ya teníamos pocas posibilidades de salvar a esa desgraciada, las hemos reducido a la mitad... Ya sólo una persona conoce su paradero... (VV Cap. 10 Temporada 2).

(23)

PALACIOS

¿Por qué iban a hacer algo así?

FABIO

¿Para torturarla...? (Pausa, *irónico*) Pero parece que de los 9 millones, no dijo ni mu. (VV Cap. 1 Temporada 1).

Estas respuestas irónicas no son colaborativas, ya que no reconocen la finalidad interaccional de los enunciados interrogativos y su intención discursiva (Escandell Vidal, 2006: 183), como el intento de entablar una relación en (20). En este ejemplo, Nerea efectivamente “habla en serio”, oponiendo al contexto amoroso en el que se sitúa el enunciado interrogativo de su interlocutor el contexto incompatible de la enfermedad que padece, rechazando alinearse con el escenario propuesto; de esta manera, manifiesta su hostilidad hacia el hombre, amenazando su imagen positiva. También en (21), (22) y (23) Fabio y Castillo, al tomar como peticiones de información los enunciados interrogativos, se demuestran no cooperativos y descorteses en la medida en que ridiculizan a su interlocutor, no reconociendo sus prerrogativas y utilizando un enunciado interrogativo a la hora de proporcionar una información no requerida. En (22) y (23) la ironía deja paso a un segundo enunciado más cooperativo, que se alinea con el escenario propuesto. Estos dos movimientos parecen propender a un valor expresivo del enunciado irónico descortés, ya que la pauta del distanciamiento se interrumpe abruptamente y su orientación se rectifica a favor de un reconocimiento abierto de la imagen del interlocutor.

En los ejemplos (24) y (25) la repetición contenida en las interrogativas atribuidas, a saber, “las interrogativas en las que el emisor hace oír palabras efectiva o supuestamente pronunciadas por otro hablante” (Escandell Vidal, 1999: 3978-3982), señaladas en las acotaciones como irónicas o sarcásticas, no se utilizan por razones cohesivas de recordatorio del referente o porque haya un desconocimiento real; de ahí que se interprete el segmento repetido como despectivo (Camacho Adarve, 2009: 214) y descortés, en (24) por amenazar la imagen de una tercera persona (la “amiga” de Zulema) y en (25) directamente la del interlocutor:

(24)

ZULEMA

Deja a mi amiga.

ANABEL

(*irónica*) ¿Tu amiga? También es mi amiga. (*pausa*) Pero nuestra amiga en común tiene una deuda conmigo... y tú sabes mejor que nadie... que las deudas se pagan.

Tensión. ZULEMA asiente. (VV Cap. 6 Temporada 1).

(25)

HIERRO

El Inspector está viejo, cojo y gordo... supongo que no ha venido porque no eres tan importante como crees...

ZULEMA le mira seria.

ZULEMA

O porque tiene miedo...

HIERRO

(*irónico*) ¿Miedo de ti?

ZULEMA

Miedo a que intente fugarme... (VV Cap. 1 Temporada 4).

En las interrogativas atribuidas de (26) y (27), la heterorrepeticón no literal o parafrástica sirve para introducir en un nuevo contexto los elementos contenidos en los enunciados interrogativos y realzar su incongruencia para expresar disconformidad; este recurso implica una agresión a la imagen positiva del interlocutor, del que se rebate la autoridad o el punto de vista:

(26)

MIRANDA

Anabel ¿Has prostituido a tus compañeras? Hay presas que corroboran el testimonio de Ferreiro.

ANABEL

(*Sarcástica*) ¿El testimonio de una asesina? (niña buena) Yo soy dócil, Directora. No tengo delitos de sangre, no he ido nunca a aislamiento... (VV Cap. 9 Temporada 1).

(27)

HIJA 1

Hemos venido para pedirle que no se case con él.

SOLE

(Conteniéndose pero *irónica*) ¿Habéis venido para que dos personas adultas no hagan lo que libremente han decidido hacer? ¿Es eso? (VV Cap. 13 Temporada 2).

Finalmente, las estructuras interrogativas pueden albergar enunciados irónicos o sarcásticos en la medida en que introducen desajustes contextuales:

(28)

CASTILLO se queda muy extrañado de ver a FABIO.

CASTILLO

(*irónico*) ¿Vienes a buscar al suegro?

FABIO

No exactamente. Soy amigo de la familia. (VV Cap. 4 Temporada 2).

(29)

PALACIOS

Sandoval tiene razón. Nos vendría bien un poco de publicidad positiva... que llevamos una racha. FABIO sonrío cínico.

FABIO

(*sarcástico*) ¿Lo dices por el tiroteo del bosque y el poli muerto? ¿O por el asesinato de Yolanda? ¿O el de Paloma? (VV Cap. 6 Temporada 1).

En (28) Castillo expresa su sorpresa con un enunciado interrogativo en el que evoca el escenario de una relación amorosa entre Fabio y Macarena, una eventualidad censurable que resulta amenazante para la imagen positiva del funcionario de prisiones. En (29) Fabio aparenta aceptar el escenario propuesto por Palacios, encaminado hacia la preservación de la buena reputación de la cárcel, pero le opone la cruda realidad de las personas que han fallecido, llevando a cabo un acto descortés que tiene como objetivo la imagen de Palacios.

4.2 Ironía y sarcasmo con efectos cortesés

En nuestro corpus, el uso de la ironía y del sarcasmo también se sitúa en el ámbito de la cortesía, principalmente con la finalidad de establecer o de mantener lazos con el interlocutor, para propiciar la afiliación con él o con el grupo. En el ejemplo (30), la ironía de Rizos, basada en la inversión de la evaluación que expresa, consiste en un acto aparentemente amenazador de la imagen del destinatario; en realidad, se trata de un acto obviamente insincero, ya que el acto amenazador que se reconoce a nivel del enunciado es en realidad aparente y está justificado también por la relación de afinidad que une a las dos mujeres. La orientación cortés está marcada en el contexto por el sufijo apreciativo *-ota*, que sirve de índice de afectividad por parte del hablante, a la vez que como marca irónica; las indicaciones que se refieren a la dimensión gestual insisten en la actitud sonriente de las dos chicas para subrayar un entorno distendido y de seducción:

(30)

RIZOS se da la vuelta. Le sonrío.

RIZOS

(*irónica*) Claro, nadie dice que no a la nueva malota de la clase... he oído por ahí que te has dado de leches con las matonas de Anabel y que le has comprado a Bambi... ¿de qué vas?

MACA sonrío.

MACA

Depende... a ti qué te van... ¿las chicas buenas... o las malas?

RIZOS

(Sonríe pícaro) Las buenas malas chicas. (VV Cap. 6 Temporada 2).

En los ejemplos (31) y (32) observamos cómo con un acto autoamenazador el emisor propone una narrativa sobre sí mismo, con finalidades expresivas y de afiliación:

(31)

TERE

Pero eso... Si tú eres cristiana...

SOLE

(*Irónica*) Cristiana pero cubana. Y esta boda tiene todo en contra. A mi cardiólogo, a la santería cubana y al tarot. Y parece que también a las hijas del novio... (VV Cap. 13 Temporada 2).

(32)

FABIO

¿Por qué?

MACARENA

Porque soy una pelele. A mí me dicen que lleve dos millones de euros en negro a un parking y voy y los llevo... FABIO la mira serio. MACA sigue *con ironía*.

MACARENA

Que quieres poner inmuebles a mi nombre... pues dame que firmo... Y si me enamoro, que sea de un hombre casado. Y con hijos...
MACA habla sin drama.

MACARENA

Y con el pescado, igual. ¿Y sabes por qué? Porque soy incapaz de tomar una sola decisión en mi vida, ni una. (VV Cap. 2 Temporada 1).

En (32) es evidente cómo Macarena pide una adhesión al punto de vista presentado en su intervención para construir con su interlocutor un vínculo basado en la identificación –al menos parcial– con su punto de vista o perspectiva (Bonnin 2019: 237). En ambos casos la lectura irónica se hace manifiesta en el cotexto a través de la intensificación dada por la acumulación de argumentos que apoyan el acto autocrítico. Es evidente la finalidad expresiva, ya que, amenazando su propia imagen, el hablante se pone en el centro de la interacción y, empleando la subestimación como medio de acercamiento, pide una aceptación de su dimensión más personal e íntima.

El mantenimiento y la intensificación de la relación es evidente en el fragmento del encuentro de los hermanos Ferreiro después del fallecimiento de su padre (33), en el que la descripción recalca los aspectos de complicidad y afecto que se entrelazan con los intercambios irónicos y que resultan cortesés en su reconocimiento de la imagen del interlocutor; la complicidad también se revela a través del mantenimiento del tono irónico y, por lo tanto, del *dictum* y del escenario incongruente de una situación novelesca:

(33)

ROMÁN frente a MACA. Ya no son los mismos que eran. Hay una complicidad de supervivientes baqueteados por la vida. Un poso amargo e *irónico*. Y afecto. FABIO va y viene por entre las mesas, vigilando, prestando especial atención a MACA y ROMÁN.

ROMÁN

Ayer se hizo la lectura del testamento de papá.

MACA

(*con ironía amarga*) ¿Nos ha tocado algo?

ROMÁN

(*irónico*) No mucho. Resulta que papá no tenía propiedades en Montecarlo, ni cuentas en Suiza.

MACA

Y supongo que tampoco han aparecido hijos bastardos...

ROMÁN

(*Irónico*) No. Estamos solos en el mundo... Lo único raro es que le ha dejado a Castillo la primera edición de Sherlock Holmes. Se lo he dejado en control. (VV Cap. 13 Temporada 2).

También la acotación *sarcástico* puede referirse a enunciados interpretables como actos de amenaza de la propia imagen por parte del hablante y a la vez como cortesés. En (34) la autoamenaza de la imagen positiva (“hasta hoy lo he hecho como el culo”) va seguida de un comentario cínico que se dirige al interlocutor de manera aparentemente descortés, al referirse de manera brutal a la muerte de un familiar; sin embargo, la reacción de Macarena, que contesta al *implicatum* y no al *dictum*, confirma la interpretación cortés del sarcasmo de Castillo:

(34)

CASTILLO

Y aunque lo supieras, no me lo dirías. No te quería ver por eso.

MACARENA

(descolocada) ¿Entonces...?

CASTILLO

Le prometí a tu padre que cuidaría de ti. Hasta hoy lo he hecho como el culo... (*sarcástico*) pero como tu padre está muerto, tampoco creo que diga nada...

MACARENA

(Sincera) Castillo, no me debes nada. (VV Cap. 2 Temporada 3).

En el límite de la afiliación y de la cortesía encontramos el intento de persuadir, de alinear al interlocutor:

(35)

MACARENA

¿Y si tienes tanto interés... por qué no te presentas tú?

ZULEMA

(sonríe, *irónica*) Porque nunca me escogerían... ni de centinela, ni para meter los balones de baloncesto en su baúl... Pero puede que a ti sí... (VV Cap. 4 Temporada 2).

En (35) el acto autoamenazante de la afirmación irónica de Zulema es cortés en la medida en que atribuye mayor valor a la imagen de Macarena, pero también puede interpretarse como una tentativa de manipulación; nos encontramos, pues, en la tenue frontera entre cortesía y descortesía que se plantea en el ejercicio del poder a través de las prácticas discursivas.

5. CONCLUSIONES

En nuestro análisis nos hemos planteado considerar las evaluaciones de las etiquetas metapragmáticas “irónico” y “sarcástico” referidas a enunciados (des)cortesés por parte del emisor colectivo, en concreto los guionistas, quienes las utilizan para comunicarse con los demás profesionales que trabajan en el mismo estrato. Dicho de otra manera, partimos del presupuesto de que el alcance de estas etiquetas debe hacer referencia a una conceptualización compartida en el estrato del emisor colectivo, con el fin de vehicular un significado y unas indicaciones para la interpretación actoral que en la medida de lo posible sean evidentes y funcionales. Los datos empíricos de nuestro corpus nos permiten poner el énfasis en la perspectiva de la (des)cortesía de primer orden y evaluar el uso efectivo de las etiquetas en cuestión a la hora de crear efectos (des)cortesés. El análisis que hemos llevado a cabo nos ha permitido comprobar que el uso de las etiquetas metapragmáticas “irónico” y “sarcástico” referidas a enunciados descortesés puede darse de manera intercambiable. Como reflejan los ejemplos propuestos, solo en el caso de las respuestas no colaborativas a enunciados interrogativos (en los ejemplos de 20 a 23) hallamos únicamente la indicación de la ironía; también apreciamos una preferencia por el uso de “irónico” en los enunciados cortesés.

El análisis cualitativo que hemos llevado a cabo se enmarca en un contexto de uso frecuente de las actividades irónicas y sarcásticas en el entorno de la (des)cortesía. La preferencia por las estrategias descortesés que se ha puesto de manifiesto debe leerse teniendo en cuenta la perspectiva comunicativa planteada en el § 1, ya que las situaciones de conflicto favorecen el involucramiento emotivo de la audiencia y pueden ser especialmente creativas, como hemos comentado en el § 2; de ahí que los diálogos telecinemáticos puedan tender a privilegiar los recursos descortesés frente a los cortesés, con respecto al uso espontáneo de la lengua. También es importante recordar que la ironía y el sarcasmo, en su calidad de fenómenos de desviación del sentido literal, son recursos de realce que contribuyen a la construcción expresiva de los personajes y a la creación de voces propias que pueden ser fácilmente reconocidas por la audiencia, ya que estas actividades redundan en la imagen que el hablante proyecta de sí mismo (Alcalde Lara, 2014: 224); valgan como ejemplo la búsqueda de afiliación que caracteriza a Macarena y el uso de la descortesía como medio para afirmar su poder relativo en los personajes de Zulema, Castillo y Fabio. El análisis también confirma que, por un lado, las decisiones lingüísticas tomadas por los guionistas están profundamente vinculadas con la figuración de la dimensión multimodal que adquirirá el producto final, y, por otro lado, que la creación de los diálogos telecinemáticos se ubica en la dimensión del diseño de audiencia y, a través de la activación o desactivación de estereotipos y modelos, está encaminada a poner en marcha procesos interpretativos en el público potencial al que se dirige el producto televisivo ya ultimado.

Entre las perspectivas de futuros desarrollos de este trabajo, cabe la posibilidad de profundizar en el análisis de las funciones de la ironía y del sarcasmo en la caracterización de los personajes, más allá de los fenómenos de (des)cortesía, y, en general, en el discurso telecinemático, así como de cotejar los diálogos de los guiones con la realización del producto final. También planteamos la viabilidad de cotejar nuestro corpus de ficción con un corpus de conversación espontánea “natural”, siguiendo la línea trazada en trabajos como el de Quaglio (2009), aunque mantenemos que, como afirma Dynel (2016: 119), la conversación ficticia puede servir como fuente de datos para la investigación teórica sobre la (des)cortesía con el objetivo de ilustrar diversos fenómenos lingüísticos o interaccionales, siempre que no se realicen análisis sociolingüísticos o cuantitativos. De ahí que esperemos que nuestro trabajo pueda ser un modesto aporte para avanzar en nuestro conocimiento sobre los mecanismos de producción y de interpretación de la (des)cortesía.

REFERENCIAS

- Alcaide Lara, E.R. (2014). "La relación argumentación-(des)cortesía en el discurso persuasivo", *Pragmática Sociocultural / Sociocultural Pragmatics*, 2/2, 223–261. <https://doi.org/10.1515/soprag-2014-0008>
- Alvarez-Pereyre, M. (2011). "Using film as linguistic specimen", en Piazza, R., Bednarek, M., Rossi, F. (eds.) *Telecinematic discourse. Approaches to the language of film and television series*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 47–67. <https://doi.org/10.1075/pbns.211.05alv>
- Androutsopoulos, J. (2012), "Introduction: Language and society in cinematic discourse", *Multilingua*, 31, 139–154. <https://doi.org/10.1515/multi-2012-0007>
- Bednarek, M. (2015). "An overview of the linguistics of screenwriting and its interdisciplinary connections, with special focus on dialogue in episodic television", *Journal of Screenwriting*, 6/2, 221–238. https://doi.org/10.1386/josc.6.2.221_1
- Bednarek, M. (2018). *Language and Television Series. A Linguistic Approach to TV Dialogue*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108559553>
- Beebe, L.M.(1995). "Polite fictions: Instrumental rudeness as pragmatic competence", en Alatis, J.E. et al. (eds.), *Linguistics and the Education of Language Teachers: Ethnolinguistic, Psycholinguistic and Sociolinguistic Aspects. Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics*. Georgetown: Georgetown University Press, 154–168.
- Bell, A., Gibson, A. (2011). "Staging language: An introduction to the sociolinguistics of performance", *Journal of Sociolinguistics*, 15/5, 555–572. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9841.2011.00517.x>
- Bonnin, J.E. (2019). "(Des)afiliación y (des)alineamiento: procedimientos interaccionales para la construcción de voz", *Pragmática Sociocultural / Sociocultural Pragmatics*, 7/2, 231–252. <https://doi.org/10.1515/soprag-2019-0001>
- Bousfield, D. (2007). "Beginnings, middles and ends: A biopsy of the dynamics of impolite exchanges", *Journal of Pragmatics*, 39/12, 2185–2216. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2006.11.005>
- Bousfield, D. (2008a). *Impoliteness in interaction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/pbns.167>
- Bousfield, D. (2008b). "Impoliteness in the struggle for power", en Bousfield, D., Miriam A. Locher, M.A. (eds.), *Impoliteness in Language: Studies on its Interplay with Power in Theory and Practice*. Berlin: Mouton de Gruyter, 127–153. <https://doi.org/10.1515/9783110208344>
- Bousfield, D., Locher, M.A. (2008). "Introduction: Impoliteness and power in language", en Bousfield, D., Miriam A. Locher, M.A. (eds.), *Impoliteness in Language: Studies on its Interplay with Power in Theory and Practice*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1–13.
- Bousfield, D., McIntyre, D. (2018). "Creative linguistic impoliteness as aggression in Stanley Kubrick's *Full Metal Jacket*", *Journal of literary semantics*, 47/1, 43–65. <https://doi.org/10.1515/jls-2018-0003>
- Brown, P., Levinson, S. (1987). *Politeness: Some universals in language usage*, Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511813085>
- Camacho Adarve, M. (2009). *Análisis del discurso y repetición: palabras, actitudes y sentimientos*. Anejos de Oralía, 5. Madrid: Arco/Libros.
- Chierichetti, L. (2021). *Diálogos de serie. Una aproximación a la construcción discursiva de personajes basada en corpus*, Bern, Peter Lang.
- Bednarek, M. (2010). *The language of fictional television: Drama and identity*. London / New York: Continuum.
- Culpeper, J. (1996). "Towards an anatomy of impoliteness", *Journal of Pragmatics*, 25/3, 349–367. [https://doi.org/10.1016/0378-2166\(95\)00014-3](https://doi.org/10.1016/0378-2166(95)00014-3)
- Culpeper, J. (1998). "(Im)politeness in drama", en Culpeper, J., Short, M., Verdonk, P. (eds.), *Exploring the language of drama: From text to context*. London: Routledge, 83–95.
- Culpeper, J. (2005). "Impoliteness and Entertainment in the Television Quiz Show: *The Weakest Link*", *Journal of Politeness Research*, 1/1, 35–72. <https://doi.org/10.1515/jplr.2005.1.1.35>
- Culpeper, J. (2008). "Reflections on impoliteness, relational work and power", en Bousfield, D., Miriam A., Locher, M.A. (eds.), *Impoliteness in Language: Studies on its Interplay with Power in Theory and Practice*. Berlin: Mouton de Gruyter, 17–44.
- Culpeper, J. (2011). *Impoliteness: Using language to cause offence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Culpeper, J., Bousfield, D., Wichmann, A. (2003). "Impoliteness revisited: With special reference to dynamic and prosodic aspects", *Journal of Pragmatics*, 35/10–11, 1545–1579. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(02\)00118-2](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(02)00118-2)
- De la Casa Gómez, L. (2021). "Pragmática e ironía verbal: revisión crítica y claves teórico-metodológicas", *ELUA*, 35, 73–92. <https://doi.org/10.14198/ELUA2021.35.4>

- Dynel, M. (2010). "Not hearing things – Hearer/listener categories in polylogues", *mediAzioni*, 9, <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>
- Dynel, M. (2011a). "I'll be there for you: On participation-based sitcom humour", en Dynel, M. (ed.) *The Pragmatics of Humour across Discourse Domains*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 311–333. <https://doi.org/10.1075/pbns.210.20dyn>
- Dynel, M. (2011b). "You talking to me? The viewer as a ratified listener to film discourse", *Journal of Pragmatics*, 43/6, 1628–1644. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2010.11.016>
- Dynel, M. (2012). "Setting our House in order: The workings of impoliteness in multi-party film discourse", *Journal of Politeness Research*, 8/6, 161–194. <https://doi.org/10.1515/pr-2012-0010>
- Dynel, M. (2016). "Conceptualizing conversational humour as (im)politeness: The case of film talk", *Journal of Politeness Research*, 12/1, 117–147. <https://doi.org/10.1515/pr-2015-0023>
- Eelen, G. (2001). *A Critique of Politeness Theories*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Escandell Vidal, M.V. (1999). "Los enunciados interrogativos. Aspectos semánticos y pragmáticos", en Bosque, I. y V. Demonte (dirs.) *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*. Vol. 3. Madrid: Espasa Calpe, 3929–3991.
- Escandell Vidal, M.V. (2006). *Introducción a la Pragmática*. Barcelona: Ariel Lingüística.
- Fernández Tubau, V. (2012). "Diálogos en el guion. Arte y técnica", en Ríos San Martín, M. (ed.), *El guion para series de televisión*. Madrid: Instituto RTVE, 169–207.
- Fuentes Rodríguez, C. (coord.). (2013). *(Des)cortesía para el espectáculo: estudios de pragmática variacionista*. Madrid: Arco/Libros.
- Garcés-Conejos Blitvich, P. (2012). "El modelo del género y la des/cortesía clasificatoria en las evaluaciones de *Sálvame* por parte de la audiencia", en Fuentes, C. (coord.) *(Des)cortesía para el espectáculo; Estudios de pragmática variacionista*. Madrid: Arco Libros, 167–198.
- Goffman, E. (1967). *Interaction Ritual: Essays on Face-to-face Behavior*. Garden City, NY: Anchor Books.
- Goffman, E. (1981). *Forms of talk*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Gómez Martínez, P., García García, F. (2011). *El guion en las series televisivas*. Madrid: Fragua.
- Gregory M., Carroll, S. (1978). *Language and situation: Language varieties and their social contexts*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Haverkate H. (1985). "La ironía verbal: un análisis pragmlingüístico", *Revista Española de Lingüística*, 15/2, 343–392. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/4516>
- Kaplan, N. (2004). "Nuevos desarrollos en el estudio de la evaluación en el lenguaje: La Teoría de la Valoración", *Boletín de Lingüística*, 22, 52–78. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34702203>
- Kaul de Marlangeon, S. (2005). "Descortesía de fustigación por afiliación exacerbada o refractariedad", en Bravo, D (ed.), *Estudios de la (des)cortesía en español. Categorías conceptuales y aplicaciones a corpora orales y escritos*. Buenos Aires: Programa Edice-Dunken, 299–318.
- Kaul de Marlangeon, S. (2008). "Tipología del comportamiento verbal descortés en español", en Briz Gómez, A. et al. (eds.), *Cortesía y conversación: de lo escrito a lo oral. Tercer coloquio internacional del programa Edice*. Valencia/Estocolmo: Universidad de Valencia-Programa Edice, 254–266. <http://www.edice.org/descargas/3coloquioEDICE.pdf>
- Kientpointner, M. (1997). "Varieties of rudeness: types and functions of impolite utterances", *Functions of Language*, 4/2, 251–287. <https://doi.org/10.1075/fo1.4.2.05kie>
- Kientpointner, M. (2008). "Impoliteness and emotional arguments", *Journal of Politeness Research*, 4/2, 243–265. <https://doi.org/10.1515/JPLR.2008.012>
- Kilgarriff, A. (1997). "Putting frequencies in the dictionary", *International Journal of Lexicography*, 10/2, 135–155. <https://doi.org/10.1093/ijl/10.2.135>
- Kozloff, S. (2000). *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- Lachenicht, L.G. (1980). "Aggravating language. A study of abusive and insulting language", *Papers in Linguistics: International Journal in Human Communication*, 13/4, 607–687. <https://doi.org/10.1080/08351818009370513>
- Leech G. (2014). *The Pragmatics of Politeness*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195341386.001.0001>
- Locher, M.A., Jucker, A.H. (2017). "Introducing Pragmatics of Fiction: Approaches, trends and developments", en Locher, M.A., Jucker A.H. (eds.), *Pragmatics of Fiction*. Berlin / Boston: De Gruyter Mouton, 1–21. <https://doi.org/10.1515/9783110431094>
- Márquez Reiter, R. (2016). "Cortesía y Descortesía", en Gutiérrez-Rexach, J. (ed.), *Enciclopedia de Lingüística Hispánica*. London: Routledge, 297–303. <https://doi.org/10.4324/9781315713441-100>
- Nencioni, G. (1976). "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato", en *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*. Bologna: Zanichelli, 126–179.

- Partington, A. (2004). "Corpora and Discourse, a Most Congruous Beast", en Partington, A., Morley, J., Haarman, L. (eds.), *Corpora and Discourse*. Bern: Peter Lang, 11-20.
- Partington, A. (2007). "Irony and reversal of evaluation", *Journal of Pragmatics*, 39, 1547–1569. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2007.04.009>
- Piazza, R., Bednarek, M., Rossi, F. (eds.). (2011). *Telecinematic discourse: Approaches to the language of film and television series*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/pbns.211>
- Quaglio, P. (2009). *Television Dialogue. The Sitcom Friends vs. Natural Conversation*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/scl.36>
- Taylor, C. (2015). "Beyond sarcasm: The metalanguage and structures of mock politeness", *Journal of Pragmatics*, 87, 127–141. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2015.08.005>
- Taylor, C. (2016). *Mock Politeness in English and Italian. A Corpus-assisted Metalanguage Analysis*. Amsterdam: John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/pbns.267>
- Watts, R., Ide, S., Ehrlich, K. (1992). "Introduction", en: Watts, R., Ide, S., Ehrlich, K. (eds.), *Politeness in Language: Study in its History, Theory and Practice*. Berlin: Mouton de Gruyter, Berlin, 1–17. <https://doi.org/10.1515/9783110886542-003>
- Widdowson, H.G. (2000). "On the limitations of linguistics applied", *Applied Linguistics*, 21/1, 3–25. <https://doi.org/10.1093/applin/21.1.3>